Über die Willensfreiheit im älteren englischen Drama

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Eva Koldewey
aus Cuxhaven

Tag der Promotion: 20. 10. 1937
Tag der mündlichen Prüfung: 13. 5. 1937

1937

Druckerei und Verlag wissenschaftl. Werke Konrad Triltsch, Würzburg

P 102

Referenten: Professor Dr. Horn;

Professor Dr. Schirmer.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

1. Teil.

Seite

Grundsätzliche Ausführungen zur Frage der Willensfreiheit.

Erster Abschnitt:

Das Problem der Willensfreiheit und seine Beziehung zum Dramatischen.

1) Das Problem vom Standpunkt der Philosophie: . . . 1—5

Freiheit des Handelns, des Wählens, des Wollens. — Freiheit in ethischer Beziehung. — Ursprung des Charakters. — Frage der Verantwortung.

2) Das Problem vom Standpunkt des dramatischen Dichters. . . . . 5—9

Der dramatische Mensch, ein Geschöpf des Dichters. — Wesen des Dramas: Gegensatz zwischen Freiheit und Notwendigkeit. — Handlungsfreiheit als Wesenszug des Dramtischen. — Die griechische Tragödie.

3) Die Aufgabe und ihre Abgrenzung . . . . . 9—10

Zweiter Abschnitt:

Die Frage nach der Willensfreiheit im Mittelalter und in der Renaissance.

1) Willensfreiheit im Mittelalter . . . . . 10—17

Augustin. — Anselm von Canterbury. — Coventry Plays. — Scholastik: Thomas von Aquino, Duns Scotus, William of Ockham. — Reformation. — Weiterleben der Scholastik im 14. und 15. Jahrhundert. — Beziehung zum Drama.

2) Willensfreiheit in der Renaissance . . . . . 17—20

Wandlung des Weltbildes. — Betonung der Persönlichkeit. — Stellung zur Willensfreiheit. — Fortuna-Begriff in der Renaissance.

2. Teil.

Seite

Die Ausformung der Willensfreiheit in der dramatischen Dichtung von Mittelalter und Renaissance.

Erster Abschnitt:

Das Drama im Mittelalter.

1) Allgemeine Charakterisierung . . . . . 21—23

Ausschaltung des Bibeldramas. — Sittlicher Charakter der Moralität. — Kampf zwischen Gut und Böse. — Bedeutung der Allegorie für die Willensfreiheit.

2) Analyse einer frühen und einer späten Moralität . . 23—24

a) The Castle of Perseverance . . . . . 24—35

b) Nature . . . . . 35—41

3) Eingruppierung der anderen Moralitäten . . . . . 41—55

a) The Interlude of Four Elements . . . . . 41—44

b) Mankind . . . . . 44—47

c) Everyman . . . . . 47—51

d) Wisdom . . . . . 51—55

4) Zusammenfassung . . . . . 55—57

Zweiter Abschnitt:

Das Drama der Übergangszeit.

1) Allgemeine Charakterisierung . . . . . 57—65

Auflösung und Wandlung der Moralitäten. — Zwei Richtungen der dramatischen Entwicklung. — Voraussetzungen für den Einfluß Senecas in England.

2) Vergleich der beiden dramatischen Hauptrichtungen durch Analysen . . . . . 65—85

a) Klassistische Richtung . . . . . 65—77

Gorboduc:

Wesentlich die Durchbrüche der Eigenart. — Vergleich mit den Moralitäten. — Verhältnis von Charakter und Situation. — Vergleich der griechischen Tragödie mit Seneca. — Vergleich von Seneca mit Gorboduc.

Wichtigkeit des fünften Aktes in Gorboduc.

The Misfortunes of Arthur:

Seite

Anlage. — Charaktere. — Vergleich zu Gorboduc. — Vorzeichen der großen Renaissancedramen.

b) Heimische Richtung . . . . . 77—85

Weiterbildung der Moralität: Magnificence.

Appius and Virginia.

Calisto and Melibea.

Cambyses.

3) Zusammenfassung . . . . . 85—86

Dritter Abschnitt:

Das Drama in der Blütezeit der Renaissance

1) Vereinigung der beiden Richtungen in Kyd und Marlowe 86—92

a) Kyd: Zusammenfassung in technischer Hinsicht . . 86—87

b) Marlowe: Zusammenfassung in geistiger Hinsicht . 88—92

Grundthema seiner Dramen. — Tamburlaine. — Faustus. — Maßlosigkeit ein Wesenszug seiner Menschen. — Abstrakte Gedankenwelt. — Vergleich Barabas-Shylok.

2) Shakespeare: Höhepunkt und Abschluß . . . . . 92—97

Die Ergebnisse Bruno Siburgs. — Schicksal bei Shakespeare. — Ausgeglichenheit der Widersprüche. — Vergleich mit den Vorgängern. — Der Gnade-Begriff bei Shakespeare.

Zusammenfassung.

Literaturverzeichnis.

Philosophie:

Baeumker, F.: Die Lehre Anselms von Canterbury, über den Willen und seine Wahlfreiheit. In Beitr. zur Gesch. d. Philosophie, Bd. X, Heft 6, Münster 1912.
Brie, F.: Deismus und Atheismus in der englischen Renaissance. Anglia N. F. 36 (1924).
Gomperz, H.: Die Lebensauffassung der griechischen Philosophie und das Ideal der inneren Freiheit, Jena 1927.
Kahl, W.: Die Lehre vom Primat des Willens bei Augustinus, Duns Scotus und Descartes, Straßburg 1886.
Reizenstein, W.: Augustin als antiker und als mittelalterlicher Mensch. In: Bibliothek Warburg Vorträge 1922/23, I. Teil.
Sorely, W. R.: A History of English Philosophy, Cambridge 1920.
Windelband, W.: Über Willensfreiheit, Tübingen 1929.
W. Windelband — H. Heimsoeth: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, Tübingen 1935.

Allgemeine Literatur:

Boas, F. S.: An Introduction to Tudor Drama, Oxford 1933.
ten Brink, B.: Geschichte der englischen Literatur, Bd. II, 2. durchgesehener Abdruck her. von A. Brandl, Straßburg 1912.
Brooke, C. F. T.: The Tudor Drama, New York 1911.
Chambers, E. K.: Medieval Stage, Oxford 1903.
— Elizabethan Stage, Oxford 1903.
Churchill, G. B., and, Keller, W.: Die lateinischen Universitätsdramen z. Zt. der Königin Elisabeth, Shakespeare-Jahrbuch 34 (1898).
Doren, A.: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. In: Bibliothek Warburg Vorträge 1922/23, I. Teil.
Courthope, W. Y.: A History of English Poetry, London 1905.
Courtney, W. L.: The Idea of Tragedy in Ancient and modern Drama, Westminster 1900.
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893.
Eckhardt, E.: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und Hochrenaissance, Berlin, Leipzig 1928.
Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren Anfängen bis zu Shakespeare, Straßburg 1899.
Görland, A.: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen 1913.
Nicoll, A.: British Drama, London 1927.
Perry, G. P.: History of the Reformation in England, New York 1903.
Schelling, F. E.: Elizabethan Drama, Boston 1908.
Schirmer, W. F.: Antike, Renaissance und Puritanismus, München 1924.
Schirmer, W. F.: Der englische Frühhumanismus, Leipzig 1931.

Schirmer, W. F.: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barocklit. In: Germ.-Rom. Monatsschrift XIX (1931).
Symonds, I. A.: Shakespeare's Predecessors in the English Drama, London 1900.
Spingarn, E.: Literary of the Renaissance, New York 1930. (first publ. 1899.)
Thorndike, A. H.: Tragedy, Boston 1908.
Thorp, W.: The Triumph of Realism in Elizabethan Drama 1558—1612, Princeton University Press 1928.
Ward, A. W.: History of English Dramatic Literature, London 1899.

Literatur über einzelne Werke:

Ellis-Fermor, U. M.: Christopher Marlowe, London 1927.
Grumbine, H. C.: The Misfortunes of Arthur. In: Lit. Hist. Forschungen, Vol. XIV, Berlin 1900.
Kölbing, A.: Zur Charakteristik John Skeltons, Stuttgart 1904.
Watt, H. A.: Gorboduc or Ferrex and Porrex, Diss. Wisconsin 1909.
Wilamowitz-Möllendorff, U. v.: Griechische Tragödien, Bd. 1, 3. Aufl., Berlin 1904.
— Griechische Tragödien und ihre drei Dichter, Berlin 1912.
Wright, L. B.: Social aspects of some belated moralities, Anglia 54, S. 107.

Seneca und seine Beziehung zu England:

Cunliffe, J. W.: Influence of Seneca in Elizabethan Tragedy, New York 1925.
Duff, J. W.: A Literary Hist. of Rome in the Silver Age, London 1927.
Eliot, T. S.: Selected Essays 1917—1932. London 1932.
Holland, F.: Seneca, London, New York 1920.
Jockers, E.: Die englischen Senca-Übersetzer des 16. Jahrhunderts, Diss. Straßburg 1909.
Kastner, L. E., and Charlton, H. B.: The poetical Works Sir William Alexander, Earl of Stirling, with an Introductory Essay on the Growth of the Senecan Tradition in Renaissance Tragedy, Publ. of the University of Manchester, Engl. Series 10, 18. (1921.)
Lucas, F. L.: Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge 1922.
Regenbogen, O.: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, In: Bibliothek Warburg Vorträge 1927/28.
Ribbeck, W.: L. A. Seneca, der Philosoph und sein Verhältnis zu Epikur, Plato und dem Christentum, Hannover, Leipzig 1887.
Spearing, E. M.: The Elizabethan Translation of Seneca's Tragedies, Cambridge 1912.
Stachel, P.: Seneca im deutschen Renaissance Drama, Palaestra 46 (1907).

Shakespeare-Literatur:

Boas, F. S.: Shakespeare and his Predecessors, London 1896.
Bradley, A. C.: Shakespearean Tragedy, London 1905.
Deutschbein, M.: Shakespeare's Macbeth als Drama des Barock, Leipzig, Quelle u. Meyer, o. J.
Schücking, L.: Der Sinn des Hamlet, Leipzig 1935.
— Das Charakterproblem bei Shakespeare, Leipzig 1937.
Siburg, B.: Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare. In: Studien zur engl. Philologie, 27, Halle 1906.
Wetz, W.: Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Geschichte, Hamburg 1897.

Textausgaben:

The Macro Plays, ed by F. J. Furnivall, A. Polard. E. E. T. S. e. s. 91, 1904, Enthält: The Castle of Perseverance; Widsom; Mankind.

Brandl, A.: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, Straßburg 1898. Enthält u. a. Nature; Pride of Life.

J. Fischer: Das Interlude of the Four Elements, Marburger Studien, Heft 5, 1903.

Magnificence by John Skelton, ed by R. Ramsay, Cambridge 1906.

Ludus Coventriae, ed. K. S. Block, E. E. T. S. e. s. 120, 1922.

Dodsley's Old English Plays, ed. W. C. Hazlitt, London 1874.
Bd. 1: Hickscorner. The Tragi-Comedy of Calisto and Melibea.
Bd. 4: Appius and Virginia. Cambyses. The Mißfortunes of Arthur.

Early English Classical Tragedies, ed. by J. W. Cunliffe, Oxford 1912, enthält Gorboduc, The Works of Thomas Kyd, ed. by F. S. Boas, Oxford 1901.

The Works and life of Christopher Marlowe General Editor: R. H. Case, London, o. J.

Erster Teil.

Grundsätzliche Ausführungen zur Frage der Willensfreiheit.

Um die Frage der Willensfreiheit im Zusammenhang mit der Entwicklung des englischen Dramas zu behandeln, bedarf es zunächst einer Klarstellung des Problems der Willensfreiheit an sich. Es wird also in diesem Kapitel das philosophische Problem aufgestellt und dann zu der Dichtungsgattung: Drama in Beziehung gesetzt werden. Hieraus wird sich die Art, wie unsere Aufgabe anzugreifen sein wird, ergeben.

Erster Abschnitt:

Das Problem der Willensfreiheit und seine Beziehung zum Dramatischen.

1) Das Problem der Willensfreiheit vom Standpunkt der Philosophie[1]).

Willensfreiheit ist von je her nicht nur Sache der Theorie, sondern auch des Postulats gewesen. Es ist ein zentrales Problem, in dem sich alle Fragen der Philosophie kreuzen.

Die Elemente unseres bewußten Willenslebens sind die Begehrungen. Zur Handlung müssen die gegensätzlichen Wünsche ausgeglichen werden. Damit entsteht die Wahl, und wir erkennen drei Stadien: das einzelne Wollen — das Ausgleichen und Wählen — das aus dem Entschluß stammende Handeln. Damit zerfällt unser Problem in die

[1]) Darstellung des Problems nach W. Windelband: Über die Willensfreiheit, Tübingen 1923. Vgl. auch H. Driesch: Das Problem der Freiheit, Berlin 1917.

drei Abschnitte der Fragen nach der Freiheit des Wollens, des Wählens, des Handelns.

Die Handlung steht in unserer freien Willensausübung in den Grenzen des zur Verfügung stehenden physischen Mechanismus und der allgemeinen Grenzen der Menschheit.

Die Wahl setzt die Freiheit der ausführenden Handlung voraus. Es siegt das stärkere Motiv. Eine Wahl zwischen zwei völlig gleichwertigen Motiven ist nicht möglich. Es kann sich da nur um ein passives Geschehenlassen handeln, nicht um ein aktives Wählen. Die Wahl wird wieder durch die allgemeinen Grenzen mitbestimmt. Den dauernden Bestand des individuellen Motivationslebens bilden die konstanten Motive, die das Wesen oder den Charakter des Menschen ausmachen. Die Wahl wird also durch das Verhältnis der momentanen zu den konstanten Motiven des Menschen entschieden. Sie folgt aus dem Zusammenwirken seiner gegenwärtigen Lage und seines dauernden Wesens. Die Zahl der konstanten Motive kann dauernd vermehrt werden durch Reproduktion von Erlebnisinhalten zu wiederholtem Erleben, d. h. erlebte Gefühle werden durch Wiederholung verstärkt und zu festem Besitz. Darauf beruht zum Teil die Erziehung. Je größer der Wissens- und Erfahrungsbereich ist, um so größer ist auch die Zahl der konstanten Motive. Je reifer ein Mensch, desto größer der Bereich, in dem er wählen kann.

Die Persönlichkeit ist der psychische Einheitspunkt, in dem alle Wertungen und Motive zusammenkommen. So ergibt sich, daß der Wille als das einheitliche Wollen gefaßt werden kann, dessen Richtung und Stärke sachlich durch die Gesamtheit der in ihm vereinigten konstanten und momentanen Motive bestimmt ist.

Danach bedeutet Wahlfreiheit, daß der Wählende in seiner Reaktion auf die momentanen Motive die ganze Energie der konstanten Motive, d. h. seines Wesens aufbieten muß und so die Handlung durch seinen Charakter bestimmt.

Bei diesen Begriffserklärungen wird noch nicht nach dem Wert der Entscheidung gefragt. Da sich aber unsere Lebensauffassung von einer Norm beherrscht zeigt, so ist es sittliches Ideal, diese Norm zu erreichen und eine größtmögliche Zügelung der momentanen Motive zu erstreben. Dies ist nur möglich durch eine Vernunft, die nicht ein System von Vorstellungen, sondern eine Kraft des Wertens darstellt.

Danach ist da sittliche Freiheit, wo diese praktische Vernunft das entscheidende Motiv im Ablauf des Willenslebens ist. Das sittliche Bewußtsein ist der Ausdruck des Eingegliedertseins des Menschen in eine überpersönliche Gemeinschaft.

Daraus ergibt sich für die sittliche Freiheit eine andere Definition als für die psychologische.

Wahlfreiheit im psychologischen Sinn ist die Tatsache einer ungehemmten Betätigung der Persönlichkeit, wobei der Wert der zur Herrschaft kommenden Motive gleichgültig ist.

Wahlfreiheit im ethischen Sinn ist ein Wertbegriff der Herrschaft der Vernunft über das natürliche Gefühls- und Triebsystem im Menschen. — Das eine drückt die Tatsache aus, das andere das Ideal[2]).

In allen bislang behandelten Begriffen ergibt sich die Abhängigkeit vom Wollen des Menschen, von seinem Wesen. Wir können das Wollen mit dem Wesen gleich setzen, und die Frage nach der Ursache des Wollens ist die Frage nach dem Ursprung des Charakters überhaupt. Aber: „Die psychologische Erklärung des Charakters bleibt in concreto immer mangelhaft, und es steckt in dem Wesen der Individualität, in diesem Keim, der die Aufnahme und Verwendung aller Erlebnisse bestimmt, etwas Unaussagbares, etwas Inkalkulables, aller Analyse Widerstehendes . . . . . Ihre letzte Einheit, ihre innerste Zusammengehörigkeit, dieser eigentliche Zauber und Duft der Individualität, der ist nicht auszusagen, den muß man erleben.“[3])

An diesem Punkt also versagen alle logischen Folgerungen, und es bleibt dem inneren Bewußtsein, dem Glauben — der immer Unerklärbares ist — des Einzelnen überlassen, für sich einen Schluß der Gedankenreihe zu finden, die die Frage nach der Willensfreiheit eröffnet.

Da unsere Untersuchungen das englische Drama betreffen, sei schon hier der Hinweis gestattet, daß dem englischen Volk von je her ein starkes Freiheitsgefühl eigen ist und wir damit in England durchweg als Schluß der Gedankenfolge eine positive Einstellung finden,

---

[2]) Diese Unterscheidung ist wichtig für unsere späteren Untersuchungen. Die Ausprägung des Freiheitsbegriffes im psychologischen Sinn werden wir bei Marlowe finden, die ethische Forderung liegt der Moralität zugrunde. Eine Verbindung, bzw. ein Nebeneinander beider Begriffsformen kommt bei Shakespeare zum Ausdruck.

[3]) Windelband S. 107.

die sich auf politischem wie auf geistesgeschichtlichem Gebiet immer wieder aufzeigen läßt [4]).

Mit diesem Freiheitsbewußtsein des Engländers geht zusammen ein starkes Verantwortungsgefühl für die Gesamtheit. Dieser Begriff des Verantwortungsgefühles ist auch in der abstrakten Philosophie mit der Frage der Willensfreiheit eng verbunden. Wenn wir die Persönlichkeit nicht als frei und Ursprung ihrer Handlung ansehen, so müßten wir für die Persönlichkeit selbst noch eine Ursache finden und auf diese die Verantwortung abwälzen. Wäre aber der Charakter ursachlos, so würde er den Gesetzen der Kausalität widersprechen. Der Urgrund der Persönlichkeit ist der empirischen Einsicht nicht zugänglich. Trotzdem bleibt die Frage nach dem Recht des Verantwortlichmachens bestehen. Da die Ursache der Handlung der Charakter ist, so spitzt sich auch diese Frage darauf zu: Ist der Mensch für seinen Charakter verantwortlich? Und wenn diese Frage nicht zu lösen ist: Dürfen wir ihn dann zur Verantwortung ziehen?

Sehen wir von dem ersten Teil der Frage ab, so läßt sich zu dem zweiten Folgendes aufstellen: Wir erkennen an, daß es einen Begriff der Norm des sittlichen Menschen gibt. Das Verantwortlichmachen und Zur-Verantwortung-Ziehen geht nicht von dem Gedanken aus, der Mensch hätte anders handeln können, sondern von dem, er hätte anders handeln sollen. Da die Menschen in einer Gemeinschaft leben, so ist der Einzelne an die sittliche Norm gebunden, und wo er ihr nicht folgt, wird er dazu erzogen, indem er zur Rechenschaft gezogen wird. Kants kategorischer Imperativ setzt den Freiheitsbegriff als sittliches Postulat voraus. Das theoretische Denken erkennt Kausalitätsketten. Das praktische Denken zerreißt diese Kausalität. Sittlichkeit ist die Richtung des Willens auf gemeinschaftliche, universelle Ziele. Dieses Gebot muß im Bewußtsein jedes Menschen liegen. Damit wird hier die nicht zu entscheidende Frage nach der Ursache der Persönlichkeit aufgehoben, und die Lösung der Frage nach dem Recht des Verantwortlichmachens wird auf das Gebiet der sittlichen Norm und des Zusammenlebens der Menschen verschoben und auf das sittliche Bewußtsein bezogen. Damit ist ein wesentlicher Punkt geklärt,

[4]) So wandte sich schon im 5. Jahrhundert der Brite Pelagius entschieden gegen Augustins Erbsündelehre und betont sehr viel klarer, als Augustin es tat, daß jedem Menschen die Anlage des Willens von Gott gegeben sei, die ihm ermögliche, nach freiem Willen zu entscheiden.

und diese Analyse kann uns für die Behandlung unseres Themas genügen, da wir nicht die Entwicklung des philosophischen Problems an sich, sondern die Frage nach der Willensfreiheit in Bezug auf das englische Drama zu erörtern haben.

2) Das Problem der Willensfreiheit vom Standpunkt des dramatischen Dichters.

Beziehen sich alle gedanklichen und philosophischen Überlegungen auf den empirischen Menschen, so sind von der Dichtung aus gesehen die Vorzeichen andere. Der Dichter ist selbst Schöpfer und vermag darum seine Menschen so zu schaffen, wie er sie sehen will. Er kann sie darstellen als Produkt der als wesentlich gezeigten Verhältnisse, er kann sie völlig aus diesen Gebundenheiten lösen und ganz auf sich stellen, er kann einen Mittelweg einschlagen. Immer liegt die Grundlegung für alle Handlung und Entwicklung in seinem Belieben. Was wir also aus einem Kunstwerk an allgemeinen Grundsätzen und Erkenntnissen abstrahieren können, ist nicht vom Menschen an sich, sondern von seinem Spiegelbild gesagt und darauf bezogen. Der Mensch ist Gegenstand der Philosophie; der nachgeschaffene aber und vom Dichter ins Leben gerufene Charakter ist es, der uns für unsere Frage angeht. Der Dichter als sein Urheber ist durch die praktische Philosophie als willensfreier und verantwortlicher Mensch erkannt. Diese Tatsache prägt sich bei jedem Menschen anders aus, und wieder müssen wir uns auf den englischen Menschen beziehen, der uns für unsere Untersuchung angeht. Neben dem schon erwähnten starken Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, das sich besonders in der innerpolitischen Geschichte immer wieder nachweisen läßt, neben dem unbewußten Gemeinschaftssinn und der stark empfundenen Verantwortung im Hinblick auf diese Gemeinschaft zeichnet den Engländer ein instinktiver Sinn für das Praktische aus, den er selbst mit dem fast unübersetzbaren Begriff „common sense“ bezeichnet. Jeder Dichter gestaltet gemäß seiner Weltanschauung, und bei Betrachtung der englischen Dramatik werden wir immer wieder die erwähnten Kräfte wirksam finden, wenn wir zu erkennen suchen, welchem Glauben und welcher Absicht der Künstler bei Gestaltung seiner Menschen Form geben wollte.

Da wir es in unserer Untersuchung mit der besonderen Kunstform des Dramas zu tun haben, so müssen wir zunächst die für diese Gattung gesondert gültigen Gesetze aufzeigen, bevor wir eine endgültige Fassung unserer Aufgabe erreichen können.

Ohne hier auf die äußeren Merkmale und Formmittel des Dramas näher einzugehen [5]), läßt sich allgemein sagen, daß eine dramatische Spannung erreicht wird durch Kampf zwischen Gegensätzlichkeiten, die sich als Freiheit und Notwendigkeit, als Sollen und Wollen darstellen. Der eine Pol in dem dramatischen Spannungsverhältnis, die Notwendigkeit, wird für gewöhnlich mit dem Wort „Schicksal" umrissen. Dieser Begriff ist vieldeutig und schillernd und bedarf darum einer kurzen Erklärung.

Die Gegebenheiten von Situation und Umwelt, in die ein Dichter seine Menschen hineinstellt, sowie die von außen hinzutretenden, der menschlichen Berechnung entzogenen Geschehnisse, bilden das Gewebe, in dem die Personen ihre Handlungen vollziehen. Durch Zusammenwirken mehrerer Lebenskreise entstehen immer wieder neue Situationen, auf die sich der einzelne in seinen Plänen und Handlungen ausrichten muß. Es ist also ein Gegebenes vorhanden, das sich seinem unmittelbaren Einfluß entzieht. Die Art aber, wie sich der einzelne dazu einstellt, ist wesens- und charakterbedingt, also abhängig von seinem freien Willen [6]). Daraus folgt, daß nicht äußere Dinge allein das Los des einzelnen bestimmen, sondern daß es sich aus einem Zusammenwirken von Äußerem und Innerem ergibt. Den aus diesem notwendigen Zusammenwirken heraus entstehenden Verlauf der Geschehnisse nennen wir Schicksal. In der Gestaltung dieses Zusammenwirkens von eigener Bestimmung und äußerer Bestimmtheit kann der Schwerpunkt auf den einen oder anderen Pol verlagert werden. Eine wirklich dramatische Spannung bedingt aber eine ungefähr gleiche Verteilung der Kräfte, denn wenn die Gewichtsverteilung von vornherein völlig ungleich ist, so ist der Kampf zwischen den Gegensätzen vor seinem Beginn entschieden, und im Zuschauer ist damit jedes gefühlsmäßige Mitgehen ausgeschlossen, es bleibt nur das Erkennen.

---

[5]) Diese Übersicht geht aus von dem entwickelten Drama und berücksichtigt noch nicht volkmäßige Unterschiede, die besonders in den Anfängen der Entwicklung im dramatischen Gefühl an sich auftauchen. Für diese Fragen ist sehr anregend das Buch von R. Stumpfl: Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, Berlin 1936.

[6]) Vgl. S. 3.

Aber: „Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, daß wir Werte erblicken, die unser Herz brennen machen.“ [7])

Steht zum Beispiel ein Mensch im naturalistischen Drama als willenlose Marionette unter einem Verhängnis [8]), so kann das im Zuschauer eine ganze Reihe von Gefühlen wachrufen, aber dramatisch wirksam ist es nicht [9]). In dem Augenblick aber, wo der Mensch sich auflehnt gegen diese sein Los bestimmenden äußeren Faktoren, wo er sich als ein in seinen Einzelaktionen frei handelnder Mensch in Gegensatz stellt, in dem Augenblick ist in der aufs äußerste angespannten Kraft seines Charakters der nötige Wertausgleich der Gegensätze gegeben, und auch der Untergang des Menschen durch die Übermächtigkeit der Umstände läßt diesen Willen bestehen und den Zuschauer den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit erkennen. Wird der absolut unüberwindbare Gegenpol mit der fühlbaren Ansicht von der Unausweichlichkeit und aus einer völlig resignierten Weltanschauung heraus eingesetzt, wie es zum Beispiel bei Seneca der Fall ist, so kann der Eindruck eines ehrlichen Kampfes nicht aufkommen. Nur wenn der Mensch als Willenswesen gezeichnet ist, können wir trotz der Unausweichlichkeit, die wir vor ihm wissen, seinem Untergang mit erregter Teilnahme folgen. Nur dann ist der dramatische Kampf gesichert.

Damit ergibt sich, wenn wir in der wertgleichen Gegensätzlichkeit einen Wesenzug des Dramatischen sehen, die Grundforderung der Willensfreiheit für den handelnden Charakter, wobei wir im dramatischen Sinn „frei handeln“ als „dem Charakter gemäß handeln“ fassen. Dieses dem Charakter gemäß handeln war die letzte in der philosophischen Betrachtung Windelbands ableitbare Erkenntnis [10]). Nach dem Ursprung des Charakters braucht für die dramatische Dichtung nicht gefragt zu werden, da der Mensch in ihr erst durch den Dichter Leben gewinnt, er also sein Urheber ist [11]).

Damit erkennen wir also Willensfreiheit als den einen Pol in dem dramatischen Spannungsverhältnis, dessen anderer Pol in den Ge-

---

[7]) Paul Ernst: Der Weg zur Form, München 1928, S. 44.
[8]) Vgl. die Schlagworte des Naturalismus von Milieu und Vererbung.
[9]) In England gibt es kein naturalistisches Drama im deutschen Sinn. Gefühl für echten Realismus hat die Entwicklung vor diesem Extrem bewahrt.
[10]) Vgl. S. 2.
[11]) Vgl. S. 5.

gebenheiten und Notwendigkeiten von Situation und mithandelnder Umwelt zu suchen ist.

Im griechischen Drama finden wir diese von außen wirkenden Notwendigkeiten besonders starr und unwandelbar gezeichnet. Die handelnden Menschen werden unter den Fluch und den Willen der Götter gestellt. Der Zuschauer weiß den Untergang im voraus. Dennoch ergreift ihn nicht teilnahmslose Resignation, sondern er vermag den vergeblichen Anstrengungen der Handelnden mit erregter Teilnahme zu folgen. Hier wird gegen die übermächtigen äußeren Gegebenheiten ein Wille gestellt, der zwar vergeblich sich müht, dennoch aber auch im Untergang als wirkende Kraft im Raum bleibt. — Man hat die griechischen Tragödien als Schicksalstragödien bezeichnet und darunter die Unerbittlichkeit der von außen wirkenden Umstände verstehen wollen. Unser oben [12]) entwickelter Schicksalsbegriff faßt mit dieser Seite aber auch die andere des selbstbestimmenden Willens zusammen, und dieser Punkt darf auch bei der griechischen Tragödie nicht übersehen werden. Es ist richtig, daß das aus der selbstbestimmenden Freiheit des Menschen und den mitbestimmenden Faktoren der Umwelt resultierende Schicksal in der griechischen Tragödie im wesentlichen durch den zweiten Pol bestimmt zu sein scheint. Das dramatische Gleichgewicht bleibt aber erhalten durch die große Anspannung des Willens im Helden und aus der Zuteilung der Möglichkeiten wird deutlich erkennbar, welche Weltanschauung der Dichter hatte. Es ist ein ausgesprochen tragisches Weltgefühl, das das Ringen des Menschen als einen heroischen Kampf sieht und die Vergeblichkeit dieses Ringens bis zum Untergang zum Grundthema macht [13]).

Wir stellen also die These auf, daß das dramatische Prinzip an sich für seine innere Ausgeglichenheit und Wirksamkeit den Begriff der Willensfreiheit voraussetzt.

Von diesem Ausgangspunkt aus läßt sich für unsere Aufgabe Weiteres erkennen:

---

[12]) Vgl. S. 6.

[13]) Vgl. auch U. v. Wilamowitz-Möllendorff: Griechische Tragödien und ihre drei Dichter, Berlin 1923; Einleitung zu: Griechische Tragödien, Berlin 1904. — A. Görland: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie, Tübingen 1913. — E. W. Burill: Heredety as Fate in Greek and Elizabethan Drama, in: The Journal of English and German Philology, Bd. XIX, Oktober 1920, Nr. 4, S. 486—509.

Die völlige Bedingtheit des Handelns durch äußere Umstände schließt Verantwortlichkeit und Sittlichkeit aus. Erkennen wir innerhalb der Grenzen des Charakters die Unbedingtheit der Handlungen als Grundforderung für den dramatischen Aufbau an, so müssen wir auch hier das Verhältnis zu Verantwortung und Sittengesetz aufsuchen. Für das Drama gilt dasselbe, was wir oben bei Analyse des Freiheitsproblems vom gedanklich-philosophischen Gesichtspunkt aus gesagt haben. Auch in dem durch das Drama gespiegelten und damit seiner unmittelbaren Realität enthobenen Leben gilt eine sittliche Norm, auf die alle Absicht und alle Handlung ausgerichtet sein muß. Aus dem Verletzen dieser Norm durch den Charakter entsteht der sittliche Konflikt. Der Dichter aber kann Handlung und Charaktere nur aus seinem eigenen Verhältnis zu der sittlichen Norm des Daseins gestalten, und damit wird jedes Drama Weltanschauungsdichtung. So muß auch die mit der Dramatik vorausgesetzte Willensfreiheit immer wieder ein anderes Gesicht tragen, und hier wird unsere endgültige Aufgabe zu suchen sein.

3) Die Aufgabe und ihre Abgrenzung.

Unsere Aufgabe ist demnach: In der Entwicklung des englischen Dramas die verschiedenen Ausprägungen aufzuzeigen, die die für das Dramatische vorausgesetzte Willensfreiheit gemäß dem Wandel der Zeiten und der Dichterpersönlichkeiten genommen hat.

Bevor wir aber an diese Aufgabe herangehen, müssen wir noch herausstellen, welche Gruppen der dramatischen Gattung wir zu behandeln gedenken, da wir bislang nur vom Dramatischen allgemein gesprochen haben. Wir müssen hier einen Schnitt machen, der manches verbannt, was vielleicht etwas Lebensberechtigung hätte. Aber aus dem oben Entwickelten ergab sich, daß wir die Frage nach der Willensfreiheit nur da aufwerfen können, wo die Gegensätzlichkeiten im Drama ein Kräfteverhältnis darstellen, deren eine Seite ein willensmäßig bestimmter Charakter ist. Der Ausgeglichenheit dieses Verhältnisses entgegen wirkt vor allem der blinde Zufall, der nicht aus den

Gegensätzlichkeiten selbst entspringt und aus den Verkettungen, die sie hervorrufen. Dieser Zufall findet sich besonders häufig in einer Form der dramatischen Gestaltung: in der Komödie. Für unsere Aufgabe können nur solche Dramen aufschlußreich sein, in denen eine enge Beziehung zwischen Carakter und Handlung besteht. Dies ist bei der Komödie durchaus nicht immer der Fall. Die Gegensätze zwischen Freiheit und Notwendigkeit, die zur Erkenntnis der menschlichen Unvollkommenheiten des Mißverhältnisses zur ethischen Norm führen, sind zwar als dramatisches Grundprinzip auch in der Komödie ableitbar, aber sie sind durch die lose Verkettung und oft unterbrochene Handlungsführung nicht mehr Gegenstand unserer Erschütterung und ethischen Erhebung, sondern unterhalten den Verstand und ergötzen die Phantasie. Dies genügt aber nicht, um eine so wichtige Frage wie die der Willensfreiheit im Zusammenhang damit aufzuwerfen.

Zweiter Abschnitt:

Die Frage der Willensfreiheit im Mittelalter und in der Rennaissance.

Nach der Auseinandersetzung mit den Problemen, die unserem Thema zu Grunde liegen, müssen wir versuchen, die geistige Haltung und Einstellung des Zeitraumes zu beleuchten, dessen dramatische Dichtung in Bezug auf die Willensfreiheit Gegenstand unserer Untersuchung ist, nämlich des englischen Mittelalters und der Renaissance.

1) Willensfreiheit im Mittelalter.

Das erste Stadium der Entwicklung des englischen Dramas fällt in das Mittelalter. — Als wichtigsten Ansatzpunkt ergibt sich aus der inneren Haltung der Zeit und der besonderen Zusammensetzung des gesamt-geistigen Lebens für uns die Theologie, und wir müssen

die Frage nach der Stellung des Willensfreiheitsproblems für diese Zeit von der religiös-kirchlichen Seite her angreifen.

England gewann ebenso wie die Nationen des Festlandes seine christlich-kirchliche Form von Rom. Die Kirche hatte die antike Philosophie in sich aufgenommen und umgeformt, denn beim Zusammenbruch des römischen Reiches war die Kirche die einzige Macht, die mit ihren Mitteln dem völligen Untergang der antiken Kultur vorbeugen konnte[1]). So konnte aber auch nur „an der Hand der Kirche die neue Welt in die Schule der alten gehen." [2]) Damit blieb von der antiken Philosophie nur lebendig, was mit der Lehre der christlichen Kirche zusammenpaßte, und obgleich die Philosophie des Aristoteles von großem Einfluß gewesen ist, ist doch der eigentliche Lehrer des Mittelalters Augustin, und seine Anschauungen müssen darum zunächst dargelegt werden.

Die beiden großen Zentralpunkte seiner Lehre sind einmal der Begriff der Kirche, der für Augustin eine bewußte Unterordnung aller philosophischen Erkenntnisse unter die Zwecke der kirchlichen Lehre erfordert, und zum anderen das Prinzip der Selbstgewißheit des Bewußtseins. Diese Richtung auf die innere Erfahrung hat er als erster so klar ausgesprochen, und indem er die Seele als das einheitliche Ganze der menschlichen Persönlichkeit faßt, geht er über Aristoteles hinaus. Die treibende Kraft dieses gesamten Seins ist für ihn der auf den Gewinn der höchsten Seligkeit gerichtete Wille. Seine Psychologie des Willens wurzelt ausgesprochen im Indeterminismus, zu dem allerdings die Prädestinationslehre in seltsamem Widerspruch zu stehen scheint. Nach W. Kahl[3]) aber sind diese Schwierigkeiten bei genauerem Studium aufzulösen. Die Körperwelt ist wie die Geisteswelt aus göttlichem Ursprung. Die Zwiespältigkeit von Gut und Böse wird dadurch und besonders durch die weiteren Erläuterungen aufgehoben, in denen Augustin dem Übel keine eigentliche Realität zuschreibt. Das Böse ist nur das Unvollkommene, es ist nicht Sache,

---

[1]) Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Windelband-Heimsoeth, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, Tübingen 1935.

[2]) Windelband-Heimsoeth, S. 221.

[3]) W. Kahl: Die Lehre vom Primat des Willens, S. 2. Vgl. Augustin: De Civitate Dei V, 1, wo sich Augustin „mit großer Energie gegen den Glauben an eine astrologische Fatalität wendet und die Vereinbarkeit der göttlichen Praescienz und Providenz mit dem freien Willen des Menschen zu erweisen sucht". Zit. nach A. Doren: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, S. 76, Anmerkung 19.

sondern Handlung, und sein Ursprung ist nicht bei dem positiven Sein (Gott), sondern bei dem Seinsmangel der endlichen Wesen zu suchen, der dadurch entsteht, daß sie einen geringeren Seinswert als Gott haben. Dieser geringere Seinswert hat jedoch nichts zu tun mit der Existenz des freien Willens, er beeinflußt höchstens die Richtung, in der dieser sich auswirkt. Die Erkenntnis dieser Richtung aber, die der Willensbetätigung vorausgeht, hat ihren Ursprung nicht im eigenen Willen, sondern wird dem Menschen durch die Gnade Gottes zuteil, und zwar nur dem, der einen durch den guten Willen getragenen Glauben besitzt: „Damit, daß die Vernunfterkenntnis als Wirkung eines außer und über uns stehenden Prinzips aufgefaßt wird, scheint jeder Anteil des Willens an dieser Erkenntnis ausgeschlossen zu sein. Allein Gott würdigt nur den jener gnädigen Erleuchtung, der sich durch sittlich ernstes Streben für sie empfänglich erweist; er versagt sie dem Menschen, der in böser Willensentschließung von ihm sich abwendet. Nur dem ist die intellektuelle Erkenntnis beschieden, der durch seinen Wandel den Wunsch betätigt, ihrer teilhaftig zu werden.“ [4]) Da in diesen Gedankengang die kirchlichen Anschauungen von der Erlösungsbedürftigkeit der Menschen hineinpassen müssen, schließt Augustin in gewisser Weise einen Kompromiß. Er beschränkt die absolute Freiheit auf den ersten Menschen Adam. Durch den Mißbrauch der Freiheit durch diesen ersten Menschen ist das ganze Geschlecht verdorben. Es kann nicht anders als sündigen (non posse non peccare). Darum sind alle Menschen der Gnade bedürftig. Diese Auffassung von der Gnade finden wir immer wieder mehr oder weniger scharf formuliert in den Moralitäten vertreten, und es wird in dem folgenden Kapital darauf hinzuweisen sein.

So ist die Lehre Augustins aufgespalten in Gnadenwahl und Willensfreiheit, und zwischen diesen beiden Seiten besteht nur eine etwas zwangsmäßig anmutende Beziehung, die in der Lehre der katholischen Kirche wieder auseinanderfällt und zu den verschiedensten Auslegungen führt [5]).

---

[4]) W. Kahl, S. 40.

[5]) Vgl. René Fülöp-Miller: Macht und Geheimnis der Jesuiten, Berlin 1929, Teil III. — Es wäre anregend, zu untersuchen, wie weit die Betonung der Willensfreiheit in England sich von der der Jesuiten und überhaupt anderer Völker unterscheidet (besonders in der Zielsetzung), und wie weit wir es mit einer allen Völkern gleichermaßen eingeborenen Sehnsucht zu tun haben. Diese Frage ist nur in großer vergleichender Betrachtung zu lösen.

In England ist schon in der auf Augustin aufgebauten Philosophie des Mittelalters die Betonung der Willensfreiheit besonders stark, und zwar kann man von Anselm von Canterbury bis William of Ockham eine deutliche Entwicklung in dieser Richtung feststellen.

Anselm von Canterbury steht Augustin noch sehr nahe. Er hat klar die Aufgabe herausgestellt, die für die Philosophie des Mittelalters die wichtigste wurde: die Dogmen, die die Kirche zu glauben lehrt, durch den Intellekt vernunftmäßig zu begründen. In seiner Satisfaktionstheorie legt er — ähnlich wie Augustin — dar, daß der freie Wille des Menschen seit dem Sündenfall zum Guten nicht mehr fähig ist. Darin liegt eine Beleidigung Gottes, die gesühnt werden muß, und zwar muß sich ein Stellvertreter finden für die ganze Menschheit, der diese Sünde freiwillig auf sich nimmt und überwindet. Unter den Menschen kann ein solcher wegen der Schwäche des Willens nicht gefunden werden. Darum kam Gott der Menschheit zur Hilfe, indem er sich ihr verband. Sündenlos ist nur Gott. Als Stellvertreter muß aber ein Mensch bereit sein. So geht Gott als Christus zu den Menschen und ist damit zugleich Gott und Mensch. Christus nahm die Strafe Gottes, die auf der Menschheit lastet, durch seinen Kreuzestod auf sich. Damit ist Gott Genugtuung geworden.

Dieser Gedankengang findet sich in so klarer Form in den 'Coventry Plays' wiedergegeben, daß wir eine kurze Betrachtung darüber hier einfügen wollen, die die engen Beziehungen zwischen Theologie und literarischer Produktion deutlich zu zeigen vermag. Es handelt sich um die Stücke „The Parliament of Heaven" und „The Salutation and Conception" [6]).

Contemplatio und Misericordia flehen Gott an, sich mit den Menschen zu versöhnen, die tief in Sünde verstrickt sind. Veritas und Justitia argumentieren dagegen. Gott entscheidet: Die Menschheit mußte zunächst verdammt werden, damit der Wahrheit und der Gerechtigkeit Genüge geschah.

Z. 139/40 If Adam had not deyd, persyschyd had ryghtwysnes
And also trewth had be lost ther-by.

Aber wenn das Menschengeschlecht ewig in Verdammnis bleibt, so gehen Friede und Gnade verloren und zu Grunde.

---

[6]) Die Coventry Plays entstanden etwa 1400/25.

Z. 141/42 giff a-nother deth come not. mercy xulde persysch
than pes were exyled ffynyaly
So tweyn dethis must be thow fowre to cherysch.

Es muß also noch einmal ein Mensch sterben und zur Hölle fahren, über den die Hölle dennoch keine Gewalt hat.

Z. 145 But he that xal deye the must knawe
that in hym may ben non iniquyte
that helle may holde hym be no lawe
But that he may pas at hese lyberte.

Auf diese Entscheidung antworten die vier Tugenden, daß es einen solchen Menschen, der das freiwillig auf sich nähme und dazu fähig wäre, niemals gäbe.

Z. 154/55 . . . . ther kan non be fownde
that is of o day byrth with-owte synne.

Darum muß es jemand sein, der zugleich Gott und Mensch ist

Z. 177 Ffadyr he that xal do this must be both God and man.

Und Gott entschließt sich, in seinem Sohn Jesus Christus die Versöhnung zu vollziehen. Gabriel wird zu Maria gesandt, um ihr zu verkündigen, daß sie den Heiland gebären soll. Auffallend ist, daß bei dieser Verkündigung Maria vor eine Entscheidung gestellt wird, denn der Engel verlangt ihre Zustimmung

Z. 263/64 Who the holy gost blyssyd he be
a-bydyth thin answere and thin assent.

Z. 280 and thin assent to the incarnation.

Diese Auffassung und Darstellung deckt sich also völlig mit der theologischen Philosophie Anselms und zeigt ganz deutlich, wie eng die Beziehung zwischen den Dogmen der Kirche und dem Lauf der Anfänge der dramatischen Literatur ist.

Die dogmatisch so stark gebundene Philosophie Augustins und Anselms von Canterbury beherrschte das ganze Mittelalter, und wenn auch in den einzelnen Abschnitten der Schwerpunkt bald hier, bald da ein wenig verlagert wurde, so bleibt die Grundhaltung doch bestehen: Der Wille des Menschen ist frei, jedoch in seiner Unvollkommenheit besitzt der Mensch nicht die rechte Erkenntnis. Darum ist er der Gnade Gottes und der Mittlerschaft der Kirche bedürftig.

Das Mittealter ist die Zeit universalistischer Kultur. Das Lateini-

sche beherrscht als Sprache der Bildung und der Gelehrsamkeit das gesamte Abendland, und die Unterschiede zwischen den Nationen prägen sich in der Philosophie noch kaum aus. Dennoch können wir in der Art, wie diese Dogmen von englischen Philosophen aufgenommen werden, ohne daß sie sie in ihrer Grundsubstanz veränderten, Ansätze englischer Denkart erkennen.

Die englische Philosophie wahrt immer die Fühlung mit den praktischen Lebensinteressen. So werden hier auch früher als bei anderen Nationen Fragen laut nach der Zulänglichkeit unseres Erkennens. Thomas von Aquino, dessen christliche Weltanschauung sich in erster Linie auf aristotelischer Grundlage aufbaut, legt den Hauptton auf die Vernunft und gibt ihr den Vorrang vor dem Erkennen. „Der Intellekt leitet den Willen auf das Ziel seiner Tätigkeit hin, bewegt ihn also zweckmäßig. Aktuell dagegen . . . steht dem Willen die Macht über die anderen Willenskräfte zu, sofern er diese zur Erreichung eines angestrebten Zweckes zu dirigieren vermag.“ [7])

Auch Duns Scotus will die Dogmen in den Bereich natürlicher Erkennbarkeit rücken. Damit zerstört er die Harmonie von Glauben und Vernunft. Bei ihm ist die Beziehung auf die praktischen Daseinsforderungen besonders deutlich. Es blieb ihm vorbehalten, aus dem Willensprimat den praktischen Charakter der Theologie abzuleiten. Er führt eine scharfe Trennung von Glauben und Wissen durch und gründet Sätze, für welche die theoretische Vernunft keine Beweise bietet, auf den sittlichen Willen.

William of Ockham übernimmt seine Ideen, geht aber noch weiter und verweist in erster Linie auf die Erfahrung. „Das Dasein Gottes ist von unserem Denken nicht zu erweisen, denn unser Denken reicht nur so weit, als Erfahrung reicht. Ockham verweist uns für alle über die Erfahrung hinausreichenden Fragen auf den Glauben anstatt auf das Wissen.“ [8]) Ockham und Scotus legen beide größeres Gewicht auf die Vernunft, als Augustin es tat. Damit sind zwar die von der katholischen Kirche aufgestellten Dogmen nicht angegriffen, aber die scholastische Methode ist in ihrer Wurzel erschüttert. Scotus und Ockham sind die letzten großen Scholastiker. Das 14. und 15. Jahrhundert stehen noch unter den Ausstrahlungen

---

[7]) W. Kahl, S. 65.
[8]) E. Wentscher: Englische Wege zu Kant, Leipzig 1931, S. 15.

dieser Denker und erschöpfen sich in spitzfindigen Kontroversen, die jedoch zu keinen weiterweisenden Erkenntnissen führten. —

Daneben bereitet sich die englische Reformation vor, die aber anders als die deutsche Reformation nicht in erster Linie von inneren Grundproblemen der Lehre ausging. Wenn Ockham sich in halb politischen Schriften gegen den Papst stellte, so geschah dies vor allem aus nationalem Interesse, das auch in Wicliffs Reformbestrebungen eine Hauptrolle spielt. Sein selbstbewußtes Engländertum lehnt sich auf gegen die Einmischung einer außerenglischen Macht über ihre nur kirchlichen Befugnisse hinaus.

So ist die geistige Lage des 14. und 15. Jahrhunderts die einer starken Abhängigkeit von den großen Denksystemen der Kirchenväter und der Scholastik einerseits und eines nationalen Erwachens und einer daraus folgenden ersten Lösung von der obersten Kirchenautorität des Papstes, also einer formalen Änderung, andrerseits. Daß diese übernommenen Denksysteme so lange mächtig bleiben konnten, erklärt sich mit daraus, daß sich die gebildete Schicht des Mittelalters in England vor allem zusammensetzte aus den Mitgliedern von Hof und Kirche. Vielfach überschneiden sich diese beiden Kreise. Schon dadurch ist die Kirche, die außerdem in den Klöstern Bildungszentren besaß, großer Macht sicher, obgleich wir im 15. Jahrhundert einen starken Verfall klösterlicher Bildung vorfinden [9]). Dazu kommt das geringe Bedürfnis des Engländers nach abstrakter Spekulation, nach Synthese [10]). Der Engländer vermag sich widersprechende Tatsachen nebeneinander zu dulden, ohne darauf ein zusammenfassendes Denkgebäude aufzurichten. Trotzdem aber vermag er einen irrationalen Zusammenhang zu erfassen. Dadurch können auch diese zum Teil sich nicht ganz deckenden kirchlichen Dogmen unerschütterter bestehen, als es zum Beispiel in Deutschland der Fall sein könnte.

Nach oben Dargelegtem müssen wir also die Grundlagen der ersten dramatischen Werke, der Moralitäten, nicht in der Zeit suchen, in der sie aufgeschrieben wurden, sondern sie als Ausdruck einer überkommenen, aber noch wirksamen Theologie zu erkennen suchen. Die ersten Dramen stehen im Dienst von Kirche und Predigt. Die Kirche aber ist immer eine konservative Einrichtung, die ihren Gläubigen

[9]) Vgl. E. Fueter: Religion und Kirche in England im 15. Jahrhundert, Leipzig 1904.

[10]) In Deutschland Streben nach Synthese: Leibnitz, Fichte, Schelling, Hegel.

Dogmen und Lehren bewahrt, welche in der kirchlichen Masse des Volkes noch lebendig sind, wenn sich auch schon in einzelnen Kreisen Reformgedanken bemerkbar machen [11]). Dieser Fragen in Verbindung mit sozialen Problemen bemächtigten sich andere Kunstgattungen, die in anderem Lebenskreis und in anderer Absicht entstanden. So werden wir in den frühen Dramen immer wieder die Lehren der Kirchenväter abgewandelt finden und vieles ist erst verständlich aus diesem philosophisch-theologischen Hintergrund. Die Moralitäten sind geschrieben wohl von Geistlichen zur Belehrung und Erziehung für das Volk. Für beide war die Frage nach der Willensfreiheit noch eine der religiösen Überzeugung fest verbundene Tatsache, die in engster Beziehung steht zu den Fragen der Sünde und der Gnade. Der krasse Dualismus von Gott-Welt, Gut-Böse, Sünde-Erlösung findet im Glauben seine Auflösung und beeinträchtigt die Überzeugung von der Willensfreiheit nicht.

Eine Wandlung dieses geistigen Hintergrundes bringt erst die Renaissance mit sich und dem entsprechend muß sich in der Betrachtung unserer Frage für diese Zeit auch ein anderer Blickpunkt ergeben.

2) Willensfreiheit in der Renaissance.

Geistige Strömungen schließen sich nie in klarer Folge aneinander. Wir finden immer und auf allen Gebieten nicht Aneinanderreihung sondern Überschichtung. So bleibt im 15. Jahrhundert die feste Basis der kirchlichen Gebundenheit und dogmatischen Gläubigkeit noch unerschüttert, während schon die ersten Wellen der italienischen Renaissance England erreichen.

Das wesentlichste Zeichen einer neu anbrechenden Epoche war die Befreiung des wissenschaftlichen, ja des gesamten geistigen Daseins von der Vormundschaft der Theologie. Die Erweiterung des äußeren

---

[11]) Vgl. J. Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1928, der eine allgemeine Charakterisierung des Mittelalters gibt, die in ihren Grundzügen auch für England Gültigkeit hat. — S. 251: „Das Volk lebte seinen Tag dahin in dem Schlendrian einer ganz veräußerlichten Religion; es besaß dabei einen sehr festen Glauben, der wohl Ängste und Entzücken mit sich brachte, den Ungelehrten aber in keine Streitfragen und keinen grundsätzlichen Kampf hineinzog, wie es dann der Protestantismus tun sollte."

wie des inneren Lebensraumes durch Erfindung der Buchdruckerkunst, durch Entdeckungen und Abenteurerfahrten, hebt das Selbstbewußtsein der Persönlichkeit. Darin liegt die innerste Wurzel der Renaissance. Von diesem Blickpunkt aus wird die Loslösung auch breiterer Volksschichten von der alleinigen Autorität der Kirche verständlich. Das im Jenseitsgefühl verankerte Weltbild des Mittelalters mußte zerbrechen.

Mit der beginnenden Lösung von der Kirche und der völlig anderen Stellung des Menschen im Weltbild und Gedankengefüge sind Faktoren gegeben, die wesentlich sind für die Betrachtung unseres Problems.

Das Mittelalter sieht die Willensfreiheit als eine Tatsache, die zu den Grundlagen des Christentums gehört und an der nichts zu deuteln ist. Das einzige Problem, das für die Zeit im Zusammenhang mit der Willensfreiheit auftaucht, ist, sie in Einklang zu bringen mit den Lehren der Erbsünde, vom Erlösertod Christi und von der Gnade.

Für die Renaissance fallen diese Erwägungen weg. Damit wird die Frage nach der Freiheit selbst in den Mittelpunkt gerückt. Auch die Renaissance verneint sie nicht, sondern hält an der Tatsache der Willensfreiheit durchaus fest, jedoch aus anderen Gründen als das Mittelalter. Das Weltgefühl der Renaissance sammelt sich in dem intensiven Selbstbewußtsein der Persönlichkeit. Dieses Selbstbewußtsein aber muß die Annahme der Willensfreiheit einschließen, da es sonst nicht aufrecht erhalten werden könnte. Seinen mächtigsten Ausdruck findet dieses neue Bewußtsein bei Marlowe, und wir werden später sehen, wie bei ihm garnicht mehr der freie Wille betont wird, sondern daß der mächtige Wille Gegenstand seiner künstlerischen Leidenschaft ist[12]). In dem Dualismus von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, der im Mittelalter zu Gunsten der Jenseitigkeit entschieden war, tritt nun das Gefühl der Diesseitigkeit entscheidend in den Vordergrund[13]). Die englische Philosophie bietet uns für diese Entwicklung keine ausgesprochene Parallele. „After Wicliff comes a blank of long duration. The leaders of the renascence both in philosophy and in science, belonged to the continent."[14]) Das 16. Jahr-

[12]) Vgl. S. 88.

[13]) Vgl. W. F. Schirmer: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur. — Germ. Rom. Monatsschrift 19 (1931).

[14]) Cambridge History, IV, 274.

hundert ist die Zeit wissenschaftlich-theologischer Kontroversen und der Auseinandersetzung mit der antiken Philosophie[15]).

Im Hinblick auf die Wiederbelebung der Antike müssen wir hier noch auf eine Frage hinweisen, die für unser Thema wichtig ist: auf den im Schrifttum der Renaissance immer wieder auftauchenden Fortuna-Begriff. Dieser Begriff wurde schon im Mittelalter von der Antike durch die Boethius-Übersetzungen übermittelt und der christlichen Haltung gemäß verwandelt. Die willkürlich schaltende, launische Glücks- und Schreckensgestalt der Antike, die im römischen Imperium im Gegensatz steht zur göttlichen Vorhersehung, wird als „Warnungs- und Abschreckungs- und Strafsymbol in den gewaltigen Erziehungsapparat eingefügt, den die Kirche als pädagogische Heilanstalt . . . sich in Wort und Bild und Kultform geschaffen hat."[16]) Das heißt, Fortuna wird unter die Gewalt Gottes gestellt und wirkt in seinem Namen, um dem Menschen die Nichtigkeit der Welt eindringlich vor Augen zu stellen und die Gedanken auf das Heil im jenseitigen Leben zu richten. Die Renaissance löst diese Beziehung auf, und aus neuem, diesseitsfreudigem Lebensgefühl heraus, verbunden mit neuer Hinwendung auf die Antike, wird Fortuna wieder zur Glücksgöttin, der man sich wagemutig anvertraut. Aus dem mittelalterlichen Rad der Fortuna, das sinnlos und mechanisch die Menschen emporträgt und wieder in die Tiefe schleudert, schafft sich die Renaissance das Bild von vielen Glücksrädern, der Mensch schwingt sich von Rad zu Rad und vermag so durch Wagemut und eigene Kraft oben zu bleiben[17]). An diesem Bild sieht man am deutlichsten den neuen Lebensoptimismus, die neue Lebensleidenschaft, die mit der Renaissance der bestimmende Faktor im Geistesleben wurde.

Wir bewegen uns also in der Renaissance in völlig neuen Denkformen[18]). Der Geist wandelt sich so grundlegend, daß damit auch die Dramen des Mittelalters nur noch der Form nach weiter leben können und ein Scheindasein führen. Trotzdem haben wir keinen

---

15) Besonderer Einfluß des Neuplatonismus. Vgl. hierzu K. Schroeder: Platonismus in der englischen Renaissance, Palaestra 83 (1920).

16) A. Doren: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, S. 110.

17) A. Doren, S. 114/15, Anm. 93a.

18) Vgl. auch H. R. Patch: The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and in the transitional period. — Derselbe: The Tradition of the Goddess Fortuna in medieval Philosophy and Literature; in: Smith College Studies in modern Languages, Bd. III, 3 u. 4.

deutlichen Bruch wie in Deutschland oder Frankreich, sondern eine Entwicklung, die dadurch ermöglicht wird, daß neue Bewegungen schon ihre erste Stoßkraft verloren haben, wenn sie nach England kommen, sodaß sie da nur noch beeinflussen, nicht mehr umwerfen können.

Nachdem wir so alles Grundsätzliche beleuchtet haben, wenden wir uns jetzt dem Drama selbst zu.

Zweiter Teil.

Die Ausformung der Willensfreiheit in der dramatischen Dichtung von Mittelalter und Renaissance.

Erster Abschnitt:

Das Drama im Mittelalter.

1) Allgemeine Charakterisierung.

Im Mittealter finden wir in England nebeneinander zwei Dramenformen: Das Bibeldrama und die Moralität. Das Bibeldrama ist das ältere. Es handelt sich darin in erster Linie um die Bearbeitung eines gegebenen Stoffes. Das Bibeldrama will nicht so sehr Kunst als vielmehr Wahrheit bringen, und die Dichter gaben außer der Form nicht viel aus sich selbst hinzu. Die Art der Formung und manche Stofferweiterungen und volkstümliche Einschiebsel lassen eine elementare Wucht und Lebensfreude durchschimmern, die aus vorchristlichem Brauchtum herzuleiten zu sein scheint, aber auch aus diesen Stellen läßt sich für unsere Frage nach der Willensfreiheit noch nichts Festes und Faßbares erkennen. Die Frage könnte für das Bibeldrama nur im Zusammenhang mit vorchristlicher Überlieferung angeschnitten werden, und wir müssen es darum für unsere Untersuchung ausschalten.

Anders steht es mit den Moralitäten, die sich, wenn auch innerlich abhängig von Kirche, Bibel und Theologie, stofflich schon frei gemacht haben und das menschliche Leben selbst dramatisch gestalten. Sie bringen nach Stoff und Form und auch Absicht etwas anderes als die Bibeldramen und können für unsere Frage nach der Willensfreiheit aufschlußreich sein [1]).

[1]) Die Moralität muß sich schon im frühen 14. Jahrhundert ausgebildet haben, aber erst um 1400 ist uns ein vollständiges Moralspiel erhalten. Für die Entwicklung vgl. Einleitung zu Skelton's Magnificence von R. Ramsay.

Die Bibeldramen verfolgen den Zweck historisch-dogmatischer Belehrung, der Sinn der Moralität dagegen liegt in der sittlichen Erziehung. Diese Wandlung ist wesentlich für unser Problem, denn damit wendet sich das Spiel an ein Publikum, das in seiner sittlichen und damit willensmäßigen Einstellung innerlich beteiligt ist. Wo ich erziehen will, muß ich die Voraussetzung, den freien Willen, bejahen. Hier ist also der wesentliche Unterschied zum Bibeldrama zu suchen, und mit dieser Tonverlegung in der Absicht muß auch eine Änderung in der Stoffwahl erfolgen, denn in der Stoffmasse des Bibeldramas mußte die moralische Belehrung versinken. So wird nun das Leben des Menschen in den Mittelpunkt gestellt und der Kampf um seine Seele zum Grundthema gemacht. Damit wird aus dem Spiel Drama. Wir haben den oben [2]) geschilderten dramatischen Kern. Es wird ein Kampf gestaltet zwischen dem frei entscheidenden Menschen und den ihn umgebenden Gegebenheiten von Situation und Zusammenwirken anderer Kräfte. Aus der Reaktion des Menschen auf diesen Gegenpol erfolgt dann sein Schicksal, das in den Moralitäten immer durch die Gnade Gottes, d. h. seine gnädige Erleuchtung des sündigen Menschen, aufgelöst wird, die ihn zurück auf den Pfad der Tugend führt. Diese ewige Kampfstellung des freien Wählens zwischen den bösen Leidenschaften und den guten Impulsen wird in den Moralitäten mit immer gleicher Tendenz und in immer neu versuchter Ausformung des Stofflichen auf die Bühne gestellt. Wir finden also einen ausgesprochen sittlichen Grundcharakter in der Anlage der Stücke. Dieser Punkt ist wesentlich für die Auffassung der Willensfreiheit in ihnen. Wie es in der Zeit nur eine streng kirchlich gefärbte Auffassung von Sittlichkeit gibt, so gibt es auch nur eine Auffassung von der Willensfreiheit.

Handlungsmittelpunkt wird also das menschliche Leben, in dem ein dargestellter Mensch die gesamte Menschheit vertritt. Hauptthema ist der innere Kampf des Menschen. Diesen inneren Kampf vermag der Dichter dieser frühen dramatischen Stufe nur zur Darstellung zu bringen, indem er die im Menschen vorhandenen guten und bösen Eigenschaften aus diesem heraus verlegt und als personifizierte Begriffe um den Menschen kämpfen läßt, dem er als einziges Attribut die freie Entscheidungskraft läßt.

---

[2]) Vgl. S. 6 f.

Diese Formung lag insofern nahe, als dem mittelalterlichen Menschen die Allegorie durchaus noch nichts Fremdes und Blutloses war, sondern sie ihm ein unmittelbares Erlebnis bedeutete. Vielleicht lebt darin noch etwas vom mythischen Kult nach, in dem auch alle Maske und Symbolik unmittelbar erfaßt und empfunden wurde. Wir müssen darin wohl mit Huizinga übereinstimmen, wenn er ausführt: „Für den primitiven Geist nimmt alles, was benennbar ist, sofort Wesen an, seien es nun Eigenschaften, Begriffe oder sonst etwas." [3])

Die allegorische Form der Moralitäten ist insofern für uns wichtig, als dadurch unsere Frage nach der Willensfreiheit nicht nur als ein dem Wesen des Dramatischen zugehöriger Bestandteil herauszulösen ist, sondern hier vielmehr im direkten Handlungsmittelpunkt steht und weniger durch Rede und Gegenrede als vielmehr durch Handlung und den gesamten Aufbau ausgedrückt und betont ist. Wir werden sehen, wie sich in der späteren Moralität dann Betrachtungen und längere Monologe einschieben und im Renaissancedrama mit durch die völlige Umstellung der Form die Willensfreiheit den integrierenden Bestandteil des Dramatischen in einem ausgeglichenen Kräftespiel bedeutet und nur noch schwer aus dem Ganzen herauszulösen ist.

Wir glauben, mit dem Dargelegten die Berechtigung nachgewiesen zu haben, warum wir für die Behandlung unseres Themas die Moralität als Ausgangspunkt der Untersuchungen ansetzen. Diese Untersuchung wird im Hinblick auf die in der Zeit vorhandenen Anschauungen und Ausprägungen des Problems der Willensfreiheit unternommen. Wir haben festgestellt, daß alles geistige Leben und Denken seine Richtung vorzüglich durch die Kirche erhält, auf sie bezogen ist. Das Christentum in dogmatischer Festlegung bestimmt das Leben. Der Mensch wird als willensfrei angesehen, steht jedoch unter dem Gesetz und der Gnade Gottes.

2) Analyse einer frühen und einer späten Moralität.

Bei Durchsicht der Moralitäten können wir eine Spiegelung der in dem ersten Teil unserer Ausführungen erkannten geistigen Ent-

[3]) J. Huizinga, S. 253. Der antike Einfluß darf im Entstehen der Allgorie natürlich nicht verkannt werden. Voraussetzung aber für eine so weitgehende

wicklung feststellen. Da in ihnen die Wandlung von der vorwiegend religiösen zur mehr philosophischen Formung nicht immer eindeutig zu erkennen ist und auch zeitlich nicht eine fortlaufende Linie bildet, so ist sie wohl am klarsten dadurch aufzuzeigen, daß man erst einmal ihre äußeren Grenzen festlegt, um dann in den so gewonnenen Raum die anderen Stufen einzufügen. Diese beiden Grenzpunkte der Auffassung scheinen uns in den beiden Moralitäten 'The Castle of Perseverance' und 'Nature' am eindeutigsten darzustellen zu sein.

Das 'Castle of Perseverance'[4]) ist die älteste uns völlig erhaltene Moralität. Es stellt das ganze Leben des Menschen dar, den Zustand der Schuldlosigkeit, des Falls in sündiges Handeln mit der darauf folgenden Umkehr und des nochmaligen Rückfalls, auf den die endgültige Reue und Rettung folgt. Wir haben also schon in dieser ältesten Moralität keine ganz primitive Handlungsführung, sondern finden Brechung der Linie durch Wiederholung.

In 'Nature', etwa zwischen 1468 und 1500 entstanden, haben wir die gleiche Anlage und auch darum erscheint ein Vergleich dieser beiden Stücke günstig. Unterschiede lassen sich bei gleichen Voraussetzungen leichter aufzeigen. Eine Analyse beider Stücke soll ihre Stellung in der Entwicklungslinie festlegen und damit den Entwicklungsraum aufzeigen.

a) The Castle of Perseverance.

Die im vorigen Kapitel angesetzte Auffassung von der Willensfreiheit in dem im Kirchlichen gebundenen Glauben ist in der Moralität 'The Castle of Perseverance' in ihrer Ausprägung besonders deutlich zu erkennen. Das Stück wird eingeleitet mit einer Anrufung Gottes, und dann wird Absicht und Inhalt angekündigt: Wenn der Mensch nackt und bloß zur Welt kommt, dann gibt Gott ihm zwei Engel zur Seite. Der gute Engel bemüht sich um die Rettung des Menschen, der böse um seine Verdammung. Das heißt, der Mensch wird in eine durch zwei Grundkräfte bestimmte Situation gestellt,

---

Aufnahme muß ein dafür vorhandenes Gefühl sein. — Vgl. auch R. Stumpfl: Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas.

[4]) Zwischen 1400 und 1440 entstanden. — Vgl. für alle Zeitangaben die Einleitung zu Skelton's Magnificence von R. Ramsay.

auf die sich sein Wille in zwei Richtungen auswirken und damit sein Schicksal gestalten kann.

Z. 25 . . . God hathe govyn man fre arbitration
Whether he wyl hymself saue or his soule peryll.

Grundthema ist also die Einstellung des Menschen zu den beiden Grundprinzipien des sittlichen Lebens, Grundabsicht, ein Beispiel aufzustellen und die schwachen oder schlafenden Willenskräfte der Zuschauer aufzurütteln, daß sie sich auf das Gute richten, auf das höchste sittliche Prinzip, das in Gott seine Verkörperung findet, denn nur dann können sie seiner Gnade teilhaftig werden.

Ist dieser Grundgedanke auch allen Moralitäten gemeinsam, so finden wir doch in keinem anderen Stück gleich zu Anfang eine so deutliche und klare Betonung der Willensfreiheit wieder.

Nur in Nature finden wir eine klare Einleitung, die aber sehr viel abstrakter und ausführlicher gehalten ist und deshalb nicht mehr diese selbstverständliche Kraft hat, wie die in knapper Rede einfachen und überzeugenden Worte im Castle of Perseverance. Auch in Nature beginnt das Spiel mit eine Anrufung Gottes, aber schon dies ist seiner einfachen Eindringlichkeit beraubt durch den Hinweis auf die Aristotelische Philosophie (Z. 59)[5]. Es heißt da: Gott ist das oberste Prinzip und hat alles in eine natürliche und harmonische Ordnung gebracht. Der Mensch ist die Krone der Schöpfung und soll seinen Schöpfer im Himmel nicht vergessen. In der Lobpreisung Gottes durch „Man" finden sich dann die maßgeblichen Worte:

Z. 131 . . . I haue a maner of knowyng
wherby I shuld in good thynges delyte
and flee the contrary of myne appetyte
And ouer all thys thou hast gyuen me vertue
Surmountyng all other in hygh perfeccyon
That ys v n d e r s t a n d y n g wherby I may anew
And well dyscerne what ys tobe done
yet for all that h a u e I f r e e l e c c y o n
Do what I wyll be yt euyll or well
And am put in the hande of myne own counsell.

Wir werden später im Zusammenhang im Castle of Perseverance und in Nature die zwei Pole der Entwicklung erkennen, unter die

[5]) Ramsay betont, daß bei Nature und auch bei Magnificence die Übersetzungen des Aristoteles besonderen Einfluß gehabt hätten. Meistgelesene Übersetzungen von Lydgate und Burgh, ed. Steele, E. E. T. S. 1894.

auch diese beiden Stellen fallen. Hier sei das Ergebnis zunächst als Tatsache vorweg genommen.

Der eine Pol ist der der einfachen Gläubigkeit: „and God hathe govyn man fre arbitration", so ist es, so glaube ich es, so ist es gut. Nur der klare Tatbestand wird aufgestellt: Gott hat dem Menschen die freie Entscheidung gegeben. Nach dieser unkommentierten Feststellung wird weiter der Verlauf berichtet, den das Stück nehmen wird. — Der andere Pol wird durch eine schon stark mit zerlegendem Betrachten durchsetzte Gläubigkeit gekennzeichnet. Die feste Gläubigkeit an sich ist noch dieselbe, aber es kommt eine Freude am breiten Reflektieren hinzu, das alle Dinge von mehreren Seiten her angreift und den Dualismus Freiheit - Gebundenheit, Geist - Körper dadurch nicht mehr nur als nebeneinander bestehende Tatsachen hinnimmt, sondern auch gedanklich unter eine Einheit zu bringen sucht. Der Mensch hat Erkenntis, „a maner of knowyng" und Unterscheidungsvermögen, „understandyng", er kann also nicht nur frei handeln, er kann auch durch die Erkenntnis frei die Richtung seines Handelns bestimmen. Die Zerlegung der menschlichen Fähigkeiten und erst dann zusammenfassende Schlußbemerkung „yet for all that haue I fre elecyon Do what I wyll be yt euyll or well" ist etwas der Anlage des 'Castle of Perseverance' durchaus Fremdes.

Der Secundus Vexilator gibt nach der besprochenen Stelle im Castle of Perseverance einen Bericht über den Verlauf des Spiels: Der Mensch schwankt zwischen dem Guten und dem Bösen. Er ist jung und hat zum Beten noch viel Zeit, darum wählt er zunächst das Böse. Später fühlt er Reue, bekehrt sich, um doch wieder der Sünde, diesmal besonders der Habsucht zu verfallen. Im Tode erkennt er seinen Irrweg und erfleht die Gnade Gottes. — Dieser Inhalt paßt in seiner ganz groben Wiedergabe mit kleinen Abweichungen auf alle Moralitäten, und auch die Form bleibt im wesentlichen immer dieselbe. In Einzelheiten lassen sich Abweichungen feststellen. So ist in dieser Moralität der Kampf völlig aufgespalten in die bösen und guten Kräfte, die vor allem durch Bonus und Malus Angelus verkörpert werden. In ihren Debatten wird das Schwanken des Menschen gespiegelt, das der Mensch selbst dann nur noch in kurzer Rede zugibt und seine Abhängigkeit von der Gnade Gottes erklärt:

Z. 315 Lord Jhesu! to thou I bydde a boue,
that I may folwe, be strete stalle,
the aungyl that cam fro heuen troue.

Z. 376 Whom to folwe, wetyn I ne may:
I stonde in stodye, and gynne to raue,
I wolde be ryche in gret a-ray,
and fayn I wolde my sowlë saue:
as wynde in watyr I wave.
thou woldyst, to the werld I me toke
and he wolde that I it for-soke.
Now, so God me helpe, and the holy boke,
I not wyche I may have.

Als dann die Entscheidung fällt;

Z. 394 now, syn thou hast be-hetyn me so,
I wyl go with thee and a-say;

wird noch einmal ein letzter Seelenkampf durch Bonus Angelus entfacht, der an die Kürze des Lebens erinnert. Aber die Selbstberuhigung und Selbsttäuschung des Gewissens findet in der Antwort des Malus Angelus ihren Ausdruck:

Z. 413 ga, on thi sowle thou shalt thynke al be tyme.

Z. 418 With the Werld thou mayst be bold
tyl thou be sextly wynter hold.
wanne thi nosë waxit cold,
thanne mayst thou drawe to goode.

Dem stimmt Humanum Genus zu und ergibt sich dem Bösen. Diese folgerichtige Durchführung werden wir in Nature insofern nicht mehr finden, als das oben erwähnte reflektorische Element zu längeren Ausführungen und Betrachtungen führt, sodaß das Hin-und-Her oft auch in einer Person Ausdruck findet.

Die im Castle of Perseverance vorliegende Form der völligen Aufspaltung darf wohl mit unserer Frage nach der Willensfreiheit insofern in Verbindung gebracht werden, als sich darin unbewußt doch eine bestimmte Einstellung zu dieser Frage ausdrückt. Darin, daß man fähig ist, die gesamte innere und äußere Handlung aus dem Menschen herauszuverlegen, während nur noch die nackte Entscheidung dem Menschen verbunden bleibt, zeigt sich, wie sicher die Forderung der Freiheit stand, aber auch, wie eng sie andrerseits verbunden war mit dem Erlösungsvorgang. Sowie das Kämpfen und Schwanken

nicht mehr nur durch Allegorie dargestellt, sondern auch in den Reden des Menschen selbst zum Ausdruck gebracht wird, d. h. nicht mehr nur von außen auf ihn wirkend, sondern auch von innen heraus wirksam erscheint, wird die Forderung der Freiheit zwar noch nicht erschüttert, aber doch schon mehr als Frage gesehen. Sie wird vertieft und nimmt zu an Wichtigkeit.

Bei aller Allegorie ist in unserer Moralität die Beziehung zum Leben sehr stark. Alles ist einfach erfühlt und in eben dieser Einfachheit in der geläufigen und bekannten Form der allegorischen Einkleidung ins Spiel gebracht. Das Bild des Schlosses der Beharrlichkeit und seiner Belagerung erhöht die Lebhaftigkeit der Darstellung. Hier wird am stärksten um die Entscheidung des Menschen gekämpft, denn weder die guten noch die bösen Kräfte können den Menschen gegen seinen eigenen Willen im Schloß halten oder daraus entführen [6]).

Aus der älteren Dichtung ist seiner Ähnlichkeit wegen eine Stelle aus 'Pricke of Conscience' herauszuziehen: „I have said, thus, the janitor is the Will, because whatever may knock at the gate of Sight or Hearing or the other senses the Will is immediately on the spot to let in or shut out, that is, what should be shunned or avoided. If a good thing comes up and the Will desires it, the gate is opened to God; if evil, and the Will desires that, the Devil is let in. And therefore the gate should not be opened too hurridly. But as, when anyone knocks at gate or postern and may not be recognized — especially in

---

[6]) Seltsamerweise ist dieser Vergleich in keiner späteren Moralität wieder aufgetaucht, obgleich die allegorische Verwendung des Castle im 13. und 14. Jahrhundert beliebt und häufig war. Außerdem eignete es sich besonders gut zu dramatischer Gestaltung. Wir finden es aber nur noch in anderen Dichtungsgattungen. Es ist aufschlußreich, zu sehen, daß gleiche Auffassungen in verschiedenen Dichtungsgattungen einer Zeit in ähnlicher Fassung auftauchen und eine Untersuchung auf vergleichender Grundlage würde zu unserer ein gutes Gegenstück bilden. Auch die Predigt wäre da heranzuziehen.

Vgl. z. B. 'The Castle of Pleasure' by William Nevill 1518, ed R. D. Cornelius, E. E. T. S. 1930, das zwar als „Manual of Love" nicht viel mit dem Plan unserer Moralität gemeinsam hat, aber doch von derselben allegorischen Vorstellung ausgeht und in Bezug auf unsere Frage nach der Willensfreiheit dieselbe eindeutige Auffassung zeigt (Z. 242/243) und dieselbe in anderen Moralitäten zu findende wichtige Stellung von Reason (Z. 271—273).

Vgl. auch 'The Castell of Labour', ed. A. W. Pollard for the Roxburgh Club, London 1905, in dem Reason und Wisdom ebenfalls die wichtige Role spielen wie z. B. in 'Nature' oder in 'Wisdom'. Der Mensch entscheidet sich gegen die bösen Einflüsse und kommt, um sich zu beweisen, in das Castell of Labour. Wir haben also in der Anlage eine große Ähnlichkeit zum Castle of Perseverance, nur die dramatische Form fehlt.

time of war — the janitor runs to the guard of the castle (reason) to find out if he ought to open it or not . . ." [7]) Hier haben wir also die Belagerung eines Schlosses in außerordentlich plastischer Prosadarstellung und die ebenso freie und selbstverständliche Stellung des Willens wie in unseren Moralitäten.

Auffallend ist im Castle of Perseverance, daß der Kampf der Laster und der Tugenden [8]) um den Menschen noch nicht sehr eng mit diesem ihrem Kampfziel verbunden ist. In der Belagerung des Schlosses treten zunächst nur die Laster und Tugenden auf, die sich in primitiver Weise bekämpfen und beschimpfen. Der Mensch selbst wird im Augenblick vergessen, und die beiden Mächte scheinen unter sich ausmachen zu wollen, wem der Sieg gebührt. Aber sie können den Kampf nicht entscheiden, da sie nicht über den Willen des Menschen bestimmen können. Erst zum Schluß tritt Humanum Genus auf und beendet den Kampf durch seine Entscheidung für die Laster.

Diese primitive Form der von der Zentralfigur getrennten Handlungsführung scheint am deutlichsten bewahrt zu sein in dem viel jüngeren Stück 'Hickscorner'. Dem Titel nach soll wohl Hickscorner die Hauptperson sein. Aber sein Handeln ist völlig in den Hintergrund gedrängt, und in der Ausführung haben wir nur den Kampf zwischen den guten Mächten: Pity, Contemplatio und Perseverance und den schlechten: Freewill, Imagination und Hickscorner, in dem praktisch keine Figur eine Zentralstellung einnimmt. Aber im Hickscorner haben wir doch ganz andere Voraussetzungen als im Castle of Perseverance, da die Willensentscheidung nicht mehr beim Menschen liegt, sondern von ihm losgelöst und als allegorische Figur ins Spiel gestellt wird. Dadurch gewinnt der als Freewill personifizierte freie Wille sehr an Bedeutung und nimmt dem Menschen Hickscorner so

7) Pricke of Conscience ed. Philolog. Soc. S. 158, 11. 2850—9. zit. in: G. R. Owest: Literature and Pulpit in medieval England, Cambridge 1933, S. 77.

8) Über die Entwicklung dieses Conflict between Vices and Virtues in der Literatur vgl. Einleitung zu: The Assembly of Gods by John Lydgate, ed. O. Lovell Triggs, E. E. E. S. Extra Series 69 (1896), S. 60 ff. — „The Assembly of Gods" ist die epische Fassung, die Moralität die dramatische desselben Weltgefühls, derselben Anschauungen und Vorstellungen. —

Vgl. auch 'Vices and Virtues', ed. Hothausen E. E. T. S. 1888. Hier zeigen die eingestreuten Kapitel: How Reasow answers, schon eine Personifizierung vor allem in der Art der Rede, wie wir sie im 15. Jahrhundert in unseren Moralitäten finden. Vor allem erkennen wir hier auch dieselben theologisch-religiösen Überzeugungen. Wenn man dieses Gespräch zwischen Reason und Soul liest, las etwa 1300 entstanden ist, so sieht man, wie groß der Fortschritt ist, der zur Dramatisierung dieses Stoffes nötig war.

viel von seinem Wesen, daß dieser völlig verblaßt und unwichtig wird für das Spiel. In gewisser Weise wird hier zum ersten Mal um den freien Willen selbst gekämpft. Er führt sich selbst mit den eindeutigen Worten ein:

p. 154 . . . my name is Freewill,
I may choose whether I do good or ill.

Und der Kampf um seine Rettung kommt in den Worten zum Ausdruck:

p. 182 Freewill, forsake all this world willfully here.

Die Wiederholung der Handlungsführung des Castle of Perseverance wird hier durch eine geschickte Neuerung verändert in eine Parallelschaltung, indem Freewill und Imagination nebeneinander als sündig und als zu bekehren und am Schluß bekehrt dargestellt sind und nicht derselbe Mensch zwei mal nacheinander der Sünde verfällt und zwei mal bekehrt wird.

Der Widerstreit zwischen Gut und Böse verläuft in allen Moralitäten zunächst in reiner Argumentation und wird erst vertieft und wesentlich, wenn der Mensch das Böse als Böses in sich zugibt. Dieser Punkt wird im Castle of Perseverance in dem Augenblick erreicht, in dem Confessio auftritt. Immer wieder ist darauf hinzuweisen, daß Confessio im Grunde nicht als Person auftritt, sondern in ihrem Auftauchen nur versinnbildlichen soll, daß, auch wenn der Mensch ganz in Sünde verstrickt ist, sein Gewissen ihn doch immer wieder peinigt. Dieses Gewissen ist ein lästiger Mahner, und so versucht der Mensch, es zu betäuben, d. h. im Spiel es wegzuschicken.

Z. 1355 thou art come al to sone.

Und wenn es sich nicht vertreiben läßt, sucht er sich selbst damit zu beruhigen, daß er ja nicht allein sündigt, sondern daß alle Menschen in Sünde verstrickt sind.

Z. 1373 thou I schulde to hellë go,
I wot wel I schal not gon a-lone,
trewly I tell thee.
I did neuere so ewyl trwly,
that other han don as ewyl as I.

Darin prägt sich ein gewisser Herdengeist aus, eine Beruhigung, die aus dem Gefühl der Gemeinschaft im Übel entspringt. Aber die

Stelle ist zu kurz und vereinzelt, um daraus irgendwelche Schlüsse ziehen zu können, wie weit dieses Gemeinschaftsgefühl den Einzelwillen beeinflußt.

Auf die Dauer läßt sich das Gewissen nicht beruhigen, und der Mensch sieht seine Sünde ein und fleht um Gnade:

Z. 1417 Mercy! God omnipotent!
In thoure graci I be-gynne.

Z. 1450 I forsake thou synnys, and fro thou fle.

Z. 1454 Synne! thou art a sory store!
thou makyst Mankynde to synke sore:
therfore, of thou wyl I no more;
I aske schryfte, for charyte.

Daß der Mensch sich zunächst leichter für das Böse als für das Gute entscheidet, ist ein Zug, der durch alle Moralitäten hindurchgeht und in keiner Weise den Grundsatz der freien Entscheidung beeinflußt. Im Gegenteil spricht der Engel im Castle of Perseverance bei der Aufforderung an Humanum Genus, das Schloß aufzusuchen, ganz eindeutig:

Z. 2561 hym selfë may his sowlë spylle.
Mankynde, to don what he wyl do,
God hath govyn hym fre wylle.

Also auch wenn der Mensch das Böse wählt und sich damit gegen Gott stellt, so wählt er dennoch frei. Aus dieser Stelle ergibt sich am eindeutigsten, daß die Moralität den freien Willen nicht dem sittlichen Willen gleichsetzt.

Auch in dem folgenden Absatz wird betont, daß, da der Mensch frei wählt, nur er allein die Schuld der Verantwortung trüge, denn: der Mensch hat seine fünf Sinne erhalten, um sich selbst und sein Leben zu regieren. Das besagt, daß der Mensch die Erkenntnis hat und mittels dieser auch die Konsequenz der Entscheidung.

Da nun in der Moralität der einzelne, hier Humanum Genus, für die Gesamtheit steht[9]), so will die Darstellung besagen, daß der Durchschnittsmensch das Böse wählt. Hierbei ist also die psychologisch freie Wahl nicht zu vermengen mit der ethisch freien, die der

[9]) Vgl. W. Roy Mackenzie: The English Moralities from the Point of Allegory, Boston 1914, S. 6: „the point of importance is that everyman is to be regarded not as an individaul man, or as a representative of one class, but as a highly universalized type the representative of the whole human race."

vernünftigen gleichkommt, denn der Mensch weiß wohl, daß der Wahl des Guten die Belohnung in Form der ewigen Seligkeit nach dem Tode folgen soll und der des Bösen die ewige Verdammnis. Daß die freie Wahl der vernünftigen hier nicht gleichzusetzen ist, möchte zunächst stutzig machen, denn wenn ich nicht das, was ich als vernünftig erkannt habe, auch wirklich wähle, so müssen doch Kräfte mitwirken, die ich nicht kontrollieren kann. Es kommt hier also wieder auf eine genaue Analyse des Begriffes Wille und der Stellung von Gut und Böse an, die aber in dieser Moralität nicht gegeben wird, und auch in den anderen Stücken ist eine genaue Begriffsbestimmung nicht zu finden. Wohl aber werden besonders in 'Nature' und 'Wisdom' allerlei Gesichtspunkte deutlich, die an späterer Stelle Behandlung erfahren müssen. Hier können wir die Unterlagen nur in den Anschauungen der Zeit suchen, die oben im Überblick gegeben wurden. Das Böse wird als bestehend anerkannt und die Neigung dazu liegt in der Körper- und Sinnenwelt fest. So muß die Freiheit der Wahl noch nicht identisch sein mit der Wahl des Guten. Es erscheint zweckmäßig, hier zu besserem Verständnis mit Formulierungen der modernen Philosophie zu arbeiten, die den Widerspruch klar lösen, ohne doch zu der mittelalterlichen Denkweise hier in Gegensatz zu stehen. Mit Windelband setzten wir [10]) Wahlfreiheit im psychologischen Sinne als ungehemmte Betätigung der Persönlichkeit an, ohne dabei nach dem Wert der Entscheidung zu fragen, und unterschieden davon die Wahlfreiheit im sittlichen Sinne, die einen Wertbegriff der Herrschaft der Vernunft über das natürliche Gefühls- und Triebsystem im Menschen darstellt.

Durch diese Unterscheidung erkennen wir noch klarer, daß die Moralität den Menschen darstellt in seiner psychologischen Willensfreiheit, in der ungehemmten Auswirkung seines Wesens. Aber er stellt ihn in dieser psychologischen Willensfreiheit dar, um im Zuschauer eine ethische Freiheit zu erreichen. Wir werden später bei Marlowe den Abstand erkennen, der diesen von der Auffassung der Moralität trennt [11]). — Der Mensch neigt durch seinen Seinsmangel dazu, das Niedere zu wollen [12]). Daß diese böse Seite im Menschen vorhanden ist und dem guten und geistigen Prinzip entgegenwirkt,

[10]) Vgl. S. 3.
[11]) Vgl. S. 88 ff.
[12]) Vgl. S. 12.

wird in unserer Moralität wie auch in der mittelalterlichen Philosophie als Tatsache anerkannt und ohne Grübeln hingenommen. Sie wird durch den noch zu behandelnden Begriff der Gnade Gottes und den Opfertod Christi aufgelöst. Dargestellt wird nur, daß die Entscheidung für das Böse fällt, und zwar aus der Erwägung heraus fällt, daß das Leichtere und Angenehmere und Nächstliegende zuerst getan wird. Bei der Wahl zwischen zwei Dingen wird erst einmal versucht, beide zu wählen, und da das unmöglich ist, wird für das im Augenblick Angenehmere entschieden mit dem geistigen Vorbehalt, das andere zu gelegener Zeit nachzuholen. Diese Folgerungen von Humanum Genus in seiner Entwicklung zum Bösen hin sind ungemein lebendig und plastisch. Sie sind durchaus aus der Erfahrung des täglichen Lebens geschöpft und dann in die Abstraktion eingekleidet. Nachdem Humanum Genus sich zum Bösen entschlossen hat, taucht er folgerichtig immer tiefer hinein. Die guten Taten und das fromme Leben sind aufgeschoben und belasten darum in keiner Weise. Aber wenn der Mensch ganz tief in Sünden verstrickt ist, kommt der Augenblick, wo er doch wieder den guten Engel, der immer um ihn ist, vernimmt.

Dieser Punkt zeigt am deutlichsten die optimistische Grundhaltung der Moralität. Das Gute im Menschen ist immer da, wenn es auch oft für lange Zeit vom Bösen fast überwuchert ist. Wenn der Mensch sich auch schon einmal entschieden hat, so ist doch das Bewußtsein um die andere Seite nie ganz unterdrückt, und wenn der gute Engel wieder zu Wort kommt, so muß der Mensch sich erneut mit den Lebensfragen auseinandersetzen. Wir stehen also nicht nur einmal vor der Entscheidung, sondern immer wieder wird die Aktivität des Willens von uns verlangt. Immer wieder treffen das gute und das böse Prinzip aufeinander. Immer wieder streiten der gute und der böse Engel.

Wenn also der Durchschnittsmensch das Böse wählt, so gibt es doch in seinem Leben eine oder mehrere Phasen, wo er Reue fühlt, wo sich das Gewissen, das der Wächter der guten Regungen und der bösen Taten ist, rührt. Selten nur ist ein Mensch der Sünde so verfallen, daß er sich nicht zumindest am Ende seines Lebens in verstärkter Reue seiner schlechten Taten und der wenigen guten Werke entsinnt und mit entschwindendem Atem die Gnade Gottes anruft.

Dieser Gnade-Begriff scheint sich mit dem in der Vorrede des Spiels aufgestellten Satz der free arbitration zunächst nicht zu vereinen, aber er zeigt, daß mit dieser Freiheit des Verfügens über das eigene Los das Sein eines höheren Wesens und seine Macht nicht geleugnet wird, und es schließt sich hier gerade ein Kreis von wundervoll fester, folgerichtig einfacher und nicht rätselnder Gläubigkeit. Von Gott kommt alles. Er hat die Macht über das Gute und das Böse, Er stellt den Menschen zwischen diese beiden Kräfte und gibt ihm die Fähigkeit des Erkennens, des Unterscheidens. Diese beiden Fähigkeiten würden aber sich selbst verneinen, wenn nicht die Möglichkeit der Entscheidung, der Willensbetätigung nach freier Wahl hinzukäme. Der Mensch vermag also als von Gott geschaffenes und in die Welt hineingestelltes vernünftiges Wesen sein Geschick selbst zu leiten. Wenn nun der Mensch durchschnittlich mehr zur Sünde neigt, so hat er für diese seine Entscheidung auch die Folgen zu tragen. Trotzdem aber: Alles ist aus Gottes Hand, und wenn er über Leben und Tod gebietet und über Gut und Böse, dann muß es auch in seiner Macht liegen, die Entscheidungen des Menschen aus seiner Größe und Vollkommenheit heraus von ihren Folgen zu lösen und den reuigen Menschen in Gnade aufzunehmen.

Diese Frage der Gnade wird immer wieder hervorgehoben und dabei wird die dogmatische Bindung besonders deutlich. Die große Schlußszene zwischen Gott und den vier Gestalten: Wahrheit, Friede, Barmherzigkeit und Gerechtigkeit bringt dies am ausgeprägtesten. Es ist der Opfertod Christi, der den Menschen die Gnade Gottes gewährleistet:

Z. 3178 God graunted that remission,
Mercy and absolicion,
thorwe vertu of his passion,
to no man shuld be seyd nay.

Z. 3147 For the leste drope of blode
that God bledde on the rode,
it hadde ben satysfaccion goode
For al Mankyndys werke.

Diese Beweisführung bringt dieselbe Gedankenreihe, wie sie oben ausführlicher bei Augustin und seinen Nachfolgern entwickelt ist. Der Opfertod hat erwirkt, daß Gott die Menschen aus ihrer frei gewollten Verstrickung in Sünde lösen kann und durch seine Gnade

als größten Beweis seiner Göttlichkeit die Konsequenz der Willensfreiheit aufzuheben vermag.

Inhalt und Absicht dieser Moralität sind also: unter voller Bejahung der psychologischen Willensfreiheit die Folgen aufzuzeigen, die die ungehemmte Betätigung dieser Freiheit hat, und den Menschen auf die Gnade Gottes zu verweisen, ohne die ein jeder verloren wäre. Durch die formale völlige Auflösung in außerhalb des Menschen liegendes Debattieren und Geschehen wird die unproblematische Betonung der Willensfreiheit unterstrichen. Die psychologische Willensfreiheit wird dargestellt, um desto eindringlicher dem Menschen das zu erstrebende Ziel der ethischen Freiheit vor Augen zu führen.

b) Nature.

In der Moralität 'Nature' von Henry Medwall (Kaplan in Canterbury) finden wir dieselben theologischen Anschauungen vertreten und behandelt. Aber sie sind ebenso wie die Bemerkungen über den freien Willen nicht so klar ausgesprochen und immer wieder von Reflektionen begleitet. Der Mensch wird als ein Wanderer aufgefaßt, der durch die Welt hindurchwandern muß. Gott ist das oberste Prinzip und hat alles in eine natürliche und harmonische Ordnung gebracht. So ist die Natur wiederum von Gott, und sie gibt dem Menschen Vernunft und Gefühl, Reason und Sensuality als Begleiter.

Z. 101 Nature: Lo here Reason to gouerne the in thy way
and sensualyte vpon thyn other syde
But reason I depute to be thy chyef gyde.

Hier ist also schon in der Anlage eine viel deutlichere Betonung des Dualismus im Menschen gegeben. Auch in der Gruppierung der Personen werden die feindlichen Kräfte in ausgeprägterer Form einander gegenübergestellt. Die übergeordneten Figuren des Castle of Perseverance: God, Good Angel, Bad Angel, werden durch Allegorien ersetzt und ergänzt. Natur wird als Ausdruck göttlicher Allmacht als Figur ins Spiel eingesetzt. Darin erkennen wir eine Spiegelung der von Ockham betonten Erfahrungsphilosophie. Trotzdem bleibt die Verbindung zu den Augustinischen Grundlagen wie bei Ockham so auch in dieser Moralität gewahrt, indem die Lehre von der göttlichen

Gnade unangetastet bleibt. Good Angel ist durch Reason ersetzt, Bad Angel durch Sensuality. Mehr verdeutlicht ist also der Kampf zwischen der Welt des Geistes und der des Fleisches, wobei die Natur als göttlicher Ausgleich alles in sich faßt und jeden Zwiespalt löst.

In 'Nature' ist zu beachten, daß wir nicht die sonst in den Moralitäten herrschende Auffassung haben, daß Sensuality an sich schon zu den Vices gehöre, sondern sie wird vielmehr als notwendige Mitgift dargestellt, die unter der Herrschaft der Vernunft zu stehen hat und erst ohne ihre Zügelung ins Lasterhafte umschlägt. Diese Anschauung wird von der allegorischen Figur Nature selbst in langen Reden immer wieder betont:

Z. 159 let reason the gouerne in euery condycyon.
Z. 213 But reason must be preferred euermore.

Dieser Grundsatz wird auch auf die Willensfreiheit angewandt. Wenn Sinnlichkeit die Oberhand gewinnt, dann geht dem Menschen die Freiheit verloren. Es wird also nicht nur die Tatsache der Freiheit hingestellt, sondern der Umstand, daß erfahrungsgemäß der Mensch oft ganz triebmäßig handelt, wird in Erwägung gezogen und als Ergebnis die Erkenntnis gewonnen, daß die Freiheit des Willens in der Leitung des Gefühlslebens und der Handlungen durch die Vernunft liegt und durch die Ausschaltung der Vernunft gebunden wird. Die Herrschaft der Vernunft ist vom göttlichen Willen gewollt[13]). Daß der Mensch Gefühl hat, ist zwar notwendig zum Leben, aber es macht ihn noch nicht zur Krone der Schöpfung und würde ihn vom Tier noch nicht unterscheiden.

Z. 299 . . . and endued with a wonderouse mynde
Reason: wherby he may well dyscerne and fynde
Suffysant dyfference betwyxt good and bad
Whyche ys to be left and whyche ys to be had
Lo thys ys yt that doth hym dygnyfye
and causeth hym to be reputed so excellent
and of all thys the chyef doar am I
whyche from heuen in to erth by god am sent
Only for that cause and fynall intent
That I shuld thys hys creature demean and guyde
For the season that he doth in thys world abyde.
Now compare thy vertues and myne togeder
and say whyche ys the wurthyar of theym to.

[13]) Vgl. Z. 273—80; Z. 538.

Sensuality:
Whyche ys the worthyar? forsoth I trew neyther
we be good felowys

Reason: Ney my frend not so
Thou ought to obey me, where so euer I go

Sensuality:
Nay that shall I neuer do for to dye
I shalbe thy felow be loke thou neuer so hye
And therfore hardely be some what felowlyke
Leue thyn hawt conceytys and take a metely way
. . . . . .

Z. 321 Medyll thou in no poynt that belongeth to me
and I shall promyse the neuer to medyll with the.

So geht die Debatte zwischen Reason und Sensuality weiter hin und her, und die Stellung von Sensuality ist dabei durchaus die schwächere. Aber es wird doch das Wesen des Menschen dadurch in einer Art zerlegt, wie es in der früheren Moralität, in dem Castle of Perseverance, noch nicht möglich gewesen wäre. Da sind es immer nur die Tatsachen selbst, die angeführt werden, hier ist es ein Zerlegen der Tatsachen. Im Castle of Perseverance wird die Willensfreiheit im vollen Umfange anerkannt und steht als etwas Fertiges, mit dem man rechnet, im Hintergrund. In Nature wird die Willensfreiheit ebenfalls anerkannt, wird aber aus ihrer festen Tatsächlichkeit dadurch hervorgeholt, daß das Wesen des Menschen nicht nur durch die aus ihm herausverlegten und um ihn streitenden Eigenschaften dargestellt wird, sondern auch in betrachtenden Dialogen zerlegt wird. Dadurch erklärt sich auch die Verschiebung, die die Auffassung von der Willensfreiheit hier insofern zeigt, als ihr Gebiet durch die neue Auffassung von Sensuality [14]) sozusagen verringert wird und nur die Auswirkung des Willens in einer Richtung als frei anerkannt wird. Wir hatten oben den Satz herausgestellt, daß die Freiheit des Willens in der Leitung des Gefühlslebens und der Handlungen durch die Vernunft liegt und durch die Ausschaltung der Vernunft gebunden wird. Damit ist aber nicht mehr wie im Castle of Perseverance die Freiheit im vollen Umfange zugegeben und die Zügelung dieser psychologischen Freiheit als sittliches Ideal und als Forderung unausgesprochen zu Grunde gelegt, sondern es wird nur die sittliche Freiheit als solche

[14]) Vgl. S. 36.

anerkannt und bewußt gefordert. Der Mensch hat diese Freiheit nur, solange die Vernunft herrscht. Obgleich diese Anschauung eindeutig aus dem Stück herauszulösen ist, ist die Formung noch nicht geschlossen. Immer wieder finden wir ein plötzliches Zurückkehren zur Tatsache der psycholophischen Willensfreiheit des Menschen. So endet auch die im Auszug wiedergegebene Debatte zwischen Reason und Sensuality damit: Der Mensch hat den freien Willen, so soll er selbst entscheiden, wem er die Herrschaft zusprechen will. Hier liegt eine Inkonsequenz vor, da vorher die Anschauung vertreten war: Die Freiheit ist mit der Vernunft verschwistert und wird ohne sie zu nichte. Aber diese Lücke der Folgerung zeigt uns, daß die Freude am Reflektieren die Tatsache an sich in ihrem Bestand noch nicht antastet. Auch wenn die Erkenntnis des Dualismus stark genug bleibt, um an diese Betonung der Tatsache der Willensfreiheit noch wieder eine mildernde Bemerkung anzuschließen:

Z. 330 For trust ye me the very truth ys thys
Sens: thys man ys put in hys owne lybertye
and certaynly the fre choyce ys hys
Wheder he wyll be gouerned by the or by me.

Und die Nachbemerkung:

Z. 337 . . . . I know hys fraylty
Reason: the body ys dysposyd for to fall
Rather to the worse than the better parte
Butyt be holpen by power supernall.

So bleibt auch hier wie im Castle of Perseverance diese Zwiespältigkeit bestehen, daß einerseits die Freiheit des Wollens und Entscheidens als selbstverständliche Voraussetzung angesetzt wird, daß aber mit ebenso großer Selbstverständlichkeit für das praktische Leben die Neigung zum Bösen angenommen wird. Diese Erkenntnis finden wir in allen Moralitäten, und sie wird an verschiedenen Stellen erläutert und mit dem Sündenfall in Verbindung gebracht. So wird auch in Nature Z. 1114 die Anschauung von der Erbsünde ausgesprochen. Von Adam her sind wir aus dem Paradies vertrieben und den Lastern ausgeliefert. Nur der Opfertod Gottes rettete die Menschheit vor ewiger Verdammnis. Auch in dem Menschen selbst ruht dieses Wissen um seine Unsicherheit. Darum bittet der Mensch Gott, ihm zu helfen, den Streit zwischen Reason und Sensuality richtig zu

entscheiden. Und er wählt Reason. In der Versuchung, die durch die Welt an ihn herantritt, wird damit stark gerechnet, und die Reden von World sind ungemein geschickt darauf angelegt, die Vernunft zu betören. Mundus sagt: man darf nicht nur beobachten, man muß auch versuchen, denn man kann erst aus der Erfahrung entscheiden. Wer niemals in Gefahr stand, dessen Worte können nicht viel gelten. Darum ist es das Richtigste, jemanden zum Begleiter zu wählen, der schon Erfahrung in der Welt hat. So werden dem Menschen Worldly Affection und Pride zugeführt, und Pride erreicht es, den Menschen zu veranlassen, aus gekränktem Stolz Reason zu verlassen. Überhaupt wird Stolz als die Wurzel alles Übels angesehen [15]). Damit ist dem sündigen Leben die Bahn frei gemacht.

Diese sehr geschickte Verführungsszene zeigt, wie der Wille geblendet werden kann, und in den meisten Moralitäten wird nun die Umkehr zum guten Leben durch Überredung von seiten der guten Kräfte erreicht. Hier ist das Prinzip dasselbe, aber schon mit feineren Mitteln ausgestattet, und man möchte fast sagen, psychologischer dargestellt. Nicht Reason übernimmt die Rettung des Menschen durch neue Debatte, sondern der Mensch selbst beginnt in einer Unterhaltung mit „Worldly Affection" zu reflektieren, und erst in diesem Moment beginnender Einkehr taucht Reason auf.

Z. 1344 Man wythout reson ys but blynde
Man: And yf I shuld speke after my mynde
I can well a dyfference fynde
Betwyxt man and a beste
Whan he hath Reson in presence
and duely obeyeth hys law and sentence.

So erfolgt auch aus eigener Überlegung die Entscheidung:

Z. 1420 Syr yt ys my mynde and intent
Man: Hereafter to be your true obedyent
and neuer more to assent
to suche foly agayn.

In diesen reflektierenden Worten von „Man" finden wir wieder die oben angedeutete Auflockerung des Tons [16]) und erkennen hier noch deutlicher, daß damit der Entschluß vertieft wird.

---

[15]) Vgl. auch Nature II Z. 1134.
[16]) Vgl. S. 36.

Genau wie im Castle of Perseverance haben wir nach diesem ersten Teil einen Rückfall in die Sünde, der da in dem Kampf um das Schloß der Beharrlichkeit lebendig und anschaulich dargestellt ist, hier aber in der Sphäre des abstrakten Denkens in ähnlichen Bahnen verläuft wie die erste Hinwendung zur Sünde. Wir finden nur in der zweiten Bekehrung eine geschickte Abwandlung, indem dieses Mal die Umkehr des Menschen garnicht selbst auf die Bühne gebracht wird. Wir erfahren sie nur aus einer Unterhaltung der Laster[17]). Nur die endgültige Entscheidung wird wieder direkt dargestellt, wenn der Mensch gefragt wird:

II, Z. 1017 wyll ye so contynue ye or nay
Yf euer ye purpose your selfe to amend
It ys tyme for your lyfe draweth fast to thend.

Auf die Wendung des Menschen zum Guten hin folgt nun eine große Rede von Reason, in der immer wieder betont wird, daß alles im Menschen selbst liegt und der Wert der Umkehr nur durch den Willen zum Guten gewährleistet wird.

II, Z. 1092 Man: ye but where shall I these preparatyfys fynde?
Reason: Thou shalt theym fynde w y t h i n t h y n o w n
Of the yt must com yt must be thy dede [b r e s t
For voluntary sacrafyce pleaseth god best
Thou canst not therof haue help or mede
But yf thys gere of thyn own hart procede.

Als Abschluß treten die guten Eigenschaften *Mekenes, Liberality* (Freigebigkeit), *Charity, Patience, Occupation, Abstinence, Chastity* nacheinander auf und geben gute Lehren, die durch einen Epilog von Reason abgeschlossen werden. Dieser Schluß wirkt unlebendig und unangenehm moralisierend und reicht in poetischer Hinsicht in keiner Weise an den großen Abschluß im Castle of Perseverance heran, der vor Gottes Thron noch einmal die ganze einfache Gläubigkeit ausdrückt und in der Einfachheit Erhabenheit und eindringliche Wirksamkeit zusammenfaßt.

Das Castle of Perseverance ist in seiner ganz unkomplizierten Beweisführung auf einen sehr hohen Ton gespannt und steht in ein-

---

[17]) Vgl. II, Z. 960 ff. — Dieser Bericht eines Geschehnisses ist rein technisch als Fortschritt anzusehen, denn an sich ist es „part of the naivité of the primitive and popular moral play, of which Castle of Perseverance is our best example,

facher Größe vor uns. — Das spätere Stück Nature ist von der Einfachheit zur Vielheit der Gedankenführung übergegangen. In technischer Hinsicht, besonders in der Verknüpfung einzelner Bilder und in der Motivierung, liegt ein Fortschritt vor. Dazwischen aber sind die oft sehr abstrakten, gedanklich moralisierenden Teile eingebaut, und so kann nicht mehr der geschlossene Eindruck hervorgerufen werden.

Wir haben also in diesen beiden Stücken die beiden Ausgangspunkte für die Formung, die unsere Frage der Willensfreiheit in einer Stufe finden konnte, und es zeigt sich da eine Entwicklung von der Einfachheit des Tatsachenbestandes zur Aufspaltung in Einzelerfahrungen. Die Einfachheit des Tatsachenbestandes erfaßt die Frage nach der Willensfreiheit unproblematisch und in ihrem vollen Umfange. Die Fragen nach der Sünde und der Gnade stehen dazu in keinem Widerspruch. Die Aufspaltung in Einzelerfahrungen beginnt, die Frage nach der Willensfreiheit als Problem zu sehen, und versucht sie zunächst auf die Richtung auf sittliche Werte zu beschränken, die durch die Vernunft erkannt werden. Damit wird die Sünde zur Freiheit in Gegensatz gestellt. Diese Trennung wird jedoch nicht immer scharf durchgeführt. Diese Wandlung des geistigen Inhaltes geht mit der der gesamten Stoffauffassung in gedanklicher Führung und dramatischer Formung parallel und findet ihre Quelle in den Doktrinen der Kirche und der kirchlichen Autoritäten, in deren Anschauungen sich ebenfalls eine gewisse Wandlung und ein immer stärkeres Betonen der Vernunft feststellen ließ.

3) Eingruppierung der anderen Moralitäten.

Alle anderen Moralitäten sind in näherem oder weiterem Abstande um die beiden im vorigen Kapitel aufgestellten Pole zu gruppieren.

a) The Interlude of Four Elements.

Da das 'Interlude of Four Elements', das 1517 etwa entstanden ist, in seinem Aufbau wie auch in der Formung seiner Anschauungen,

that everything must be acted, nothing left to imagination." (Ramsay S. 72.) Dieses neue Gestaltungsmittel finden wir in der späteren Moralität gelegentlich.

auf die es uns im wesentlichen ankommt, sehr große Ähnlichkeit mit 'Nature' aufweist, sodaß Brandl [18]) es sogar als eine direkte Nachahmung ansieht, soll es in engem Anschluß an 'Nature' kurz behandelt werden.

Wir stimmen mit J. Fischer überein [19]), der zwischen 'Nature' und 'Four Elements' neben einer sehr großen Ähnlichkeit im technischen Aufbau eine völlige Verschiedenheit in der Absicht feststellt. Die Vorrede zum Spiel gibt an, womit es sich beschäftigen wird, und es geht eindeutig daraus hervor, daß der Gegenstand des Interesses nicht mehr so sehr religiös-sittlicher als vielmehr wissenschaftlicher Art ist. Das Ganze steht nicht mehr unter der moralischen Absicht und wird nicht mehr getragen vom Glauben an Dogma und Heilslehre, sondern dient wissenschaftlich belehrenden Zwecken. Es geht nicht mehr um Erkenntnis letzter Wahrheiten, sondern um Erfahrung von realen Tatsachen. Dies findet seinen Hintergrund in der Zeit, die in einer Richtung zu einer Empirie hinführte, deren letzte Folge später das Studium der Naturwissenschaften wurde. Die Zeit führt damit organisch auf die Renaissance hin, und die Dichtung folgt dieser allgemeinen Richtung. Die Form des Moralspiels ist um diesen Zweck herumgelegt, und die Figuren handeln nur als Marionetten.

Der Inhalt hat sich vom Menschen auf die Wissenschaft verschoben. Trotzdem bleibt die Beziehung auf die religiösen Fragen gewahrt, denn der Dichter rechtfertigt seine Absicht, indem er darauf hinweist, daß Gott sich in seinen Geschöpfen darstellt und daß der Mensch darum, um Gott zu finden, zunächst seine Geschöpfe begreifen muß, um von da aus stufenweise zur Erkenntnis vorzudringen. Die niedrigste Stufe sind die Elemente. Die Unterrichtung über dieses wissenschaftliche Thema ist in die Form einer Moralität gekleidet, um Aufmerksamkeit zu erregen. Da aber die Form der Moralität gewählt wurde, so muß sich zwangsläufig außer den gelehrten Dingen eine Handlung finden, aus der wir vielleicht einiges für unser Problem gewinnen können.

In diesem Teil finden sich dieselben Übertragungen vom theologisch-religiösen zum gedanklich-philosophischen Formulieren wie in

---

[18]) A. Brandl, S. XLI, vgl. dazu Carpenter, Modern Language Notes 14 (1899), S. 271, Manly, The Journal of German Philology, 2 (1899), S. 425.

[19]) J. Fischer: Einleitung zu „Four Elements", Marburger Studien, Heft 5, Marburg 1903, S. 6.

'Nature'. Es stehen sich — analog zu Reason-Sensuality in Nature — Sensual Appetite und Studiums Desire gegenüber. Auch der Anschauung nach finden sich in diesem aus dem gesamten Stück abstrahierten Handlungsteil ganz gleiche Stellen wie in Nature. Aber sie haben nicht den hohen Ton. In der Gedankenfolge, daß der Mensch über den Pflanzen und Tieren steht, da er außer dem Körper und dem Gefühl auch noch die Vernunft hat, wird der große Abstand der Fassung sofort deutlich.

Nature Z. 117 ff:

Thou hast me set in souerayne degre
and gyuen me the profettys of eury erthly thynge
as well of frutys as of bestys lyuynge
and that that ys also most precyouse
thou hast me enspyred with heuenly wysdome
wherby I may do workys meruaylouse
In euery place where soeuer I come
Of ecche perfeccyon thy grace hath lent me some
So that I know that creature no where
Of whose vertue I am not partyner [20]).

Four Elements Z. 211 ff:

So by reason of thyne understandynge
thou hast domynyon of other bestis all
and naturally thou sholdyst desire connynge
to know straunge effectes and causys naturall.

Die beiden Reden gehen also von demselben Grundgedanken aus, aber es wird eine ganz verschiedene Folgerung gezogen. Es ist fast, als ob das gedankliche Zerpflücken von Problemen geistiger Natur hier eine so krasse Fortsetzung findet, daß es umschlägt in ein Zerlegen stofflicher Probleme, daß also die Wendung, die wir vom gläubig-religiösen zum religiös-philosophischen hin feststellten, hier zum wissenschaftlich-religiösen weitergeführt wird. Diese Reihe will besagen, daß immer das religiöse Moment vorhanden ist, daß es sich aber mit verschiedener Stärke ausdrückt und in 'Four Elements' durchaus in die zweite Stelle gedrängt wird, und daß das in 'Nature' vorhandene philosophische Element zum wissenschaftlichen entwickelt ist.

Die Willensfreiheit wird also auch hier unerwähnt als selbstverständlich vorausgesetzt, der Hauptton liegt aber auf der Vernunft,

---

[20]) Vgl. die weiteren Zeilen S. 42.

und die durch die Vernunft geleitete Freiheit soll sich nicht mehr auf ethische Ziele, sondern auf rein wissenschaftliche richten.

Diese Wandlung ist in der krassen Form in der Entwicklung der Philosophie nicht zu verfolgen. Das 15. Jahrhundert leistete in der Philosophie nichts Großes und war einerseits Abklang der Scholastik, andrerseits erfolgte an den Universitäten, besonders in Oxford[21]), durch das Mäzenatentum eines Herzogs Humphrey von Gloucester u. a. eine Belebung des wissenschaftlichen Studiums, das jedoch nicht zu einer solchen Überwertung führte. Trotzdem ist es bezeichnend, daß ein solches Stück entstehen konnte, denn auch das Extrem muß eine Grundlage haben, aus der es erwachsen konnte. Das Wichtigste an dem Stück ist für uns nicht so sehr die neue Betonung der wissenschaftlichen Seite, sondern die damit verbundene Verringerung der Bedeutung, die der Moralität als in den Erziehungsapparat der Kirche eingebautes Ziel zukommt. Damit verliert aber auch die Forderung der Willensfreiheit, die die Erziehungsgrundlage für das in der Moralität aufgestellte Beispiel bildet, ihre religiös-sittliche Bedeutung, und das ist das Wichtige, was wir an dem 'Interlude of Four Elements' erkennen müssen.

Betrachten wir nun die anderen uns überlieferten Moralitäten, so sind die wesentlichen wohl die beiden neben dem Castle of Perseverance in dem Macro Manuscript aufgefundenen Stücke: 'Wisdom' und 'Mankind', beide vor 1483 entstanden.

b) Mankind.

Obgleich 'Mankind' für etwas jünger gehalten wird als 'Wisdom', so bewahrt es doch mehr die einfach-religiöse Haltung des Castle of Perseverance, während Wisdom schon auf die Übertragung ins Philosophische hinzielt. Das noch jüngere Stück 'Everymen', etwa 1495/1530 entstanden, zeigt mit gewissen Abweichungen die frühere Gedankenformung. Die vierte uns in diesem Zusammenhang als wichtig erscheinende Moralität 'Magnificence' von Skelton ist etwa zu gleicher Zeit wie Nature, 1516, entstanden, gehört aber in gewisser Weise schon in die Renaissancezeit, und wir werden es als Übergangs-

[21]) Vgl. über die geistige Struktur des 15. Jahrhunderts W. F. Schirmer: Der englische Frühhumanismus, Leipzig 1931.

stück in Zusammenhang mit den volkstümlichen Dramen des 16. Jahrhunderts behandeln [22]).

Wir müssen uns also von zeitlicher Gruppierung völlig frei machen und würden damit die Teilung gewinnen, daß 'Mankind' und 'Everyman' in Verbindung mit dem 'Castle of Perseverance' zu betrachten wären und 'Wisdom' im Zusammenhang mit 'Nature'. Soweit andere Spiele für unsere Betrachtung aufschlußreiche Stellen aufweisen, werden sie an in Frage kommender Stelle herangezogen.

Vergleicht man 'Mankind' zunächst in Bezug auf seinen Wert mit dem Castle of Perseverance, so muß man Pollard [23]) wohl bis zu einem gewissen Grade Recht geben, wenn er in der Einleitung zu dem Stück den Abstieg betont, der hier von der ursprünglichen Höhe erfolgt ist. Man vermißt den Ernst in der Darstellung und die überzeugte Persönlichkeit, die hinter einem Moralspiel stehen muß, wenn der Zweck, dem Menschen die Gefahren der Welt und des sündigen Lebens und das Heil in der Reue und der Gnade Gottes vor Augen zu führen, erreicht werden soll. Aber das Stück hält sich trotzdem bis ins einzelne eng an die Lehre der Kirche, und wir müssen es darum kurz in Beziehung auf unser Problem untersuchen.

Schon gleich am Anfang ist die streng theologische Stellung deutlich erkennbar. Das Stück beginnt wieder, wie das Castle of Perseverance, mit einer Anrufung Gottes, in der nachdrücklich auf den Kern der christlichen Lehre, auf den Erlösertod Christi, hingewiesen wird.

Z. 9 mankynde was dere bought;
by the pytouse deth of Jesu he hadde hys remedye.

An den Appell an den Hörer mit den üblichen Anleitungen zum guten Leben schließt sich eine Warnung vor dem jüngsten Gericht an. Schon diese Vorstellung vom jüngsten Gericht muß die Freiheit des Willens voraussetzen, denn sonst dürfte Gott nicht richten. Diese Auffassung wird auch dadurch gestützt, daß Gott die Gnade über alle seine Werke gesetzt hat. Würde der Mensch als unfrei angesehen werden, so würde seine Erlösung kein Gnadenakt sein können. Der Dualismus von Gut und Böse, von Geist und Körper wird aber mit voller Schärfe aufrecht erhalten und ganz klar herausgestellt.

---

[22]) Vgl. S. 78.
[23]) The Macro Plays, introduction S. 17.

. . my name ys Mankynde, I haue my composycyon
of a body and of a soule of condycyon contrarye.

Der Mensch wird gemäß der herrschenden Ansicht von der eingewurzelten Neigung zur Sündhaftigkeit als schwach hingestellt.

. . My body wyth my soull ys euer querulouse;
I prey you, for sent charyte of yowur supportacyone.

Mercy gibt die erbetene Hilfe in Form von guten Ratschlägen, wie der Mensch den Kampf gegen das Böse führen kann, und verweist ihn vor allem auf Gottes Beistand. Die Richtung des Willens auf Gott ist das Wesentliche. So finden wir also auch hier wie im Castle of Perseverance die Willensfreiheit an sich garnicht weiter erörtert, sondern als selbstverständlich vorausgesetzt. Wesentlich ist als Ideal die Richtung des Willens, durch die die psychologische, die unbeschränkte Freiheit des Willens, sich in eine sittliche Freiheit verwandelt. Also finden wir auch hier wie im Castle of Perseverance das Betonen der psychologischen Freiheit, um im Zuschauer auf die sittliche Freiheit hinzuwirken. Es ist insofern eine Wandlung vorhanden, als die Willensrichtung auf Gott schon ein Beispiel für diese sittliche Freiheit bildet.

Auf Grund der Ermahnungen von Mercy vermag der Mensch den Satan das erste Mal zu vertreiben, fällt also nicht wie im Castle of Perseverance und auch in Nature beim ersten Ansturm. Dieses gelingt ihm nicht nur durch eigene Kraft, sondern weil er auf Gott gebaut hat, seinen Willen auf Gott gerichtet hat. Dann aber fällt er doch einer Täuschung zum Opfer. Bei dieser zweiten Versuchung und dem Verfallen der Sünde haben wir also keine Willenshandlung, sondern falsche Vorspiegelungen verleiten den Menschen zur Sünde. Es liegt da eine Inkonsequenz der Darstellung vor, denn aus allem anderen geht klar die Einstellung des Dichters hervor. Immer wieder betont er die Selbstverantwortlichkeit, und niemals wird versucht, die Schuld von dem Menschen abzunehmen und dem Satan zuzuschieben. Als der Mensch den Künsten des Satans erst verfallen ist, ergibt er sich dem Bösen auch doch wieder ganz und aus eigenem Willen, denn er antwortet auf jeden Vorschlag: „I wyll, ser."

Die religiös-theologische Gebundenheit des Stückes kommt ganz stark wieder zum Ausdruck, wenn Mercy zurückkehrt und die Rettung des Menschen unternimmt. Z. 735—742 wird in ganz ähnlicher

Weise wie im Castle of Perseverance über die Erbsünde gesprochen. Niemals kann der Mensch ganz vollkommen leben, darum ist er immer auf die Gnade Gottes angewiesen[24]). Seine größten Feinde sind die Welt und das Fleisch, das als *„unclene"* bezeichnet wird. Hierin sehen wir noch einmal deutlich den Abstand zu Nature, wo sich schon die Auffassung durchgesetzt hat, daß die Körperwelt ein notwendiger Bestandteil und noch nicht das Böse an sich ist. Wenn wir in Mankind auch nicht mehr den hohen Ernst finden, so sind die Voraussetzungen für diesen Dichter doch noch dieselben wie für den des Castle of Perseverance. Daß er es aber fertig bringt, Myscheff Spottzeilen auf Mercy in den Mund zu legen, das zeigt doch schon eine kleine Abweichung von der Grundhaltung und eine erste Lockerung aus der Gebundenheit.

c) Everyman[25]).

Mit Everyman haben wir eine neue Art der dramatischen Formung im Rahmen der Moralitäten zu erörtern. Nicht mehr das ganze Leben des Menschen in allen seinen Stufen wird dargestellt. Der Mensch wird auf der Höhe seiner Lebensfreude, verstrickt in Laster und Sünde, gezeigt, und in dieser Phase setzt die Handlung ein. Der Tod tritt auf, ihn an sein baldiges Ende zu gemahnen, es folgt Reue und frommes Sterben. Über die verschiedenen Motive wie Freundschaft in der Not u. a. zu handeln, ist nicht unsere Aufgabe. Aber es sei der Hinweis gestattet, daß wir hier eine Entwicklung des dramatischen Prinzips ablesen zu können glauben. In der Darstellung des ganzen Lebens liegt der Trieb des Mittelalters nach Vollständigkeit verborgen, der der Notwendigkeit dramatischer Knappheit und Zusammenfassung entgegensteht. In dem Weglassen der Vorstufen und in der Zuspitzung der Darstellung auf den Kampf und die Abrechnung zeigt sich ein erwachendes neues dramatisches Verständnis und Gefühl. Mit der Darstellung nur einer Phase im Lebenskampf wird naturgemäß die wichtigste herausgegriffen, und es ist aufschlußreich für unsere Betrachtung, daß die Zeit der Entscheidung als die wesent-

[24]) Vgl. Z. 860—863.
[25]) Vgl. für die geschichtliche Entwicklung des Stoffes: W. Brecht in: Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, 1927, S. 318.

lichste angesehen wurde, denn damit wird die Frage nach der Willensfreiheit sehr viel stärker in den Mittelpunkt der Handlung gerückt als es bei einer Darstellung des ganzen Lebens der Fall sein könnte. Wir werden erkennen, daß sich diese Wandlung formal und gehaltlich auswirkt. Es ist ein Fortschritt zum großen englischen Drama hin, das nur Konflikt und Entscheidung darstellt und aus dem Vorleben nur das zum Verständnis Wichtige einbezieht[26]).

Damit, daß die Moralität 'Everyman' die Darstellung an einem ganz anderen Punkt ansetzt als das 'Castle of Perseverance' zum Beispiel, befindet sich der Mensch von vorneherein in einer ganz anderen Lage, als es in allen anderen Stücken der Fall ist. Auch die Ausgangsstimmung ist eine andere:

Z. 5 That of our lyves and endynge shewes
how transytory we be all daye.

Der Hinweis auf die Vergänglichkeit des Lebens wird beherrschend an den Anfang gestellt und die Tatsache des jüngsten Gerichts dem Menschen eindringlichst vor Augen geführt. Es muß jeden Augenblick im Bewußtsein stehen, da der Mensch in jeder Stunde abberufen werden kann.

Z. 19 For ye shall here how our heuen kynge
calleth euery man to a generall rekenynge.

Wenn es dem Menschen auch möglich ist, auf Grund seines freien Willens sein Leben wider Gottes Wunsch zu führen, so ist er doch dem Tode unterworfen, der auf Befehl Gottes kommt und vor dem es kein Ausweichen gibt, vor dem keine Willenshandlung den Menschen mehr bewahren kann. — Diesen Gedankengang finden wir bei Marlowe wieder und es sei schon hier darauf hingewiesen, daß Marlowe über dieses Bewußtsein von der Machtlosigkeit vor dem unausweichlichen Sterben hinausgreift und in der Vererbung, in dem Weiterleben in den Nachkommen, eine Überwindung des Todes zu sehen vermag[27]). Für den Renaissancemenschen Marlowe hat damit der Tod seine Macht verloren. Für den dogmatisch gebundenen Menschen des Mittelalters aber war ein solcher Gedankengang noch

[26]) Denselben Aufbau zeigt auch 'Pride of Life', das uns aber nur als Bruchstück überliefert ist. Lediglich aus dem Prolog können wir den Gang der Handlung entnehmen, für unsere Betrachtung sonst aber keine weiteren Schlüsse ziehen.

[27]) Vgl. S. 89.

unmöglich. Für ihn bedeutet das Leben ein von Gott überlassenes Pfand, mit dem er zwar nach eigenem, freiem Willen schalten kann, dem aber durch den Tod ein Ende gesetzt ist und über das er Gott Rechenschaft abzulegen hat.

Z. 161 What wenest thou thy lyue is gyuen the
And thy worldely gooddes also
. . . . . .
Nay nay it was but lende the.

Die Tatsache, daß dem freien Willen durch den Tod ein Ende gesetzt ist, ist noch nie vorher in dieser eindringlichen Weise betont worden. Es wird also nicht nur die Tatsache des freien Willens anerkannt, sondern auch seine zeitliche Begrenzung herausgearbeitet und deutlicher als sonst auf die Pflicht und Verantwortung hingewiesen, die der Mensch mit seinem ihm von Gott gegebenen Leben bekommen hat. Mehr denn je wird das Jenseitige in den Vordergrund der Gedanken gestellt und alle Taten im Leben darauf bezogen. Andrerseits löst das aber auch gesteigerte Handlung aus und zwar gesteigerte Willenshandlung. Denn als Everyman den Ruf des Todes gehört hat, bettelt er um eine kleine Frist, um sich auf sein Ende vorzubereiten, und in dieser ihm gewährten kurzen Zeit bittet er zunächst seine Freunde, mit ihm zu kommen, und als diese ihn verlassen, besinnt er sich auf „*Gute Werke*“ und „*Erkenntnis*“, die ihm raten:

Z. 665 Also ye must call to mynde
your fiue Wyttes as for counseylours
you must haue them redy at all hours.

Und Everyman tut so und schließt mit den Worten:

Z. 682 All be in my company at my wyll here.

Das zeigt also, daß er auch durch „Erkenntnis“ auf sich selbst verwiesen wird, auf seine fünf Sinne, und daß er durch seinen Willen allein in dieser Stunde bestehen kann und sich Hilfe verschaffen kann. Durch das Auftreten des Todes und den unerbittlichen Ruf zum Gericht vor Gott wird der Mensch aus seinem sündigen Leben aufgerüttelt. Es ist nicht mehr die lockere Verbindung von den äußeren Gegebenheiten und dem willensfreien Menschen. Hier wird zum ersten Mal eine ganz starre und unerbittliche Situation geschaffen. Vor dem Tod und der Rechenschaft vor Gott gibt es kein Ausweichen.

Everyman hat nichts vorzuweisen als leichtfertiges und unbekümmertes Leben, allen Freuden und Lockungen der Welt bedenkenlos hingegeben. Erst der Ruf des Todes läßt ihn ans Jenseits denken und angesichts des drohenden Gerichts reißt er seinen Willen von den irdischen Dingen los und richtet ihn nur noch auf das Jenseits. Die Willensfreiheit wird also angesichts des Todes nicht gehemmt, sondern durch ihre Unabänderlichkeit wird der Wille zu besonderer Kraft gesteigert. Durch diesen festen Willen erzwingt Everyman die Hilfe von „Good-Dedes" und durch sie werden die anderen guten Kräfte gerufen, und endlich vermag er durch die von der Kirche auferlegte Buße sein Schuldkonto auszugleichen und eines seligen Todes zu sterben.

In keinem Stück finden wir eine so eindeutige und scharfe Vertretung der Willensfreiheit[28]). Aus diesem Schluß geht ganz klar die Auffassung hervor, der Mensch ist frei und schafft sich sein Schicksal. Zwar ist dies „Frei-Sein" und „für sein Schicksal verantwortlich sein" durchaus noch nicht durch psychologische Zeichnung des Charakters begründet. Die Tatsache an sich wird durch äußere Geschehnisse erläutert. Diese äußeren Geschehnisse sind aber doch sehr viel enger mit dem handelnden Menschen in Beziehung gebracht als wir es sonst haben, und auch der formale Aufbau ist dadurch straffer und lebendiger. Die Durchdringung von innerer und äußerer Handlung ist enger, soweit wir in einer Moralität überhaupt von innerer Handlung sprechen dürfen, d. h. die Beziehung zwischen der menschlichen Freiheit zu den Gegebenheiten der Situation und zu der Gestaltung des Schicksals. Dagegen hat der Begriff der Gnade an Stärke verloren. Der Ton ist vielmehr verlegt worden auf die Buße, die die Kirche auferlegt. Die Institution der Kirche wird wichtiger als Gott selbst. Aus dieser Tatsache könnte man Verschiedenes ableiten: Einerseits wird im frühen 16. Jahrhundert der Kampf, sei es um die Werkgerechtigkeit und die Wichtigkeit der römisch-katholischen Kirche, sei es um die Lösung von Rom und Gründung einer Nationalkirche gekämpft, andrerseits aber war in weitesten Kreisen zwar die Bindung an die Dogmen, an die äußeren Merkmale des Christentums, in voller Stärke erhalten, während doch schon die innere Beziehung unterhöhlt

[28]) Da Everyman zunächst in Holland entstanden und wohl von da nach England gekommen ist, könnte die Beziehung auf eine echt englische Auffassung von der Willensfreiheit nur durch Quellenstudium erkannt werden.

war und ihren Sinn, der in der Religiosität des Herzens liegt, verloren hatte.

So hat in Everyman die Willensfreiheit eine stärkere Betonung erfahren, als es im Castle of Perseverance der Fall war, sie wird jedoch durchaus noch als zentrale Tatsache behandelt und nicht als Problem gesehen. Aber in der Betonung der kirchlichen Institution macht sich, wie wir diese Stelle auch auffassen, eine Entfernung von den bis dahin einfach und unkritisch hingenommenen Glaubenstatsachen zu Gunsten äußerer Formen spürbar. Damit verliert der Mensch aber unmerklich einen sehr festen Halt, und die Frage nach der Willensfreiheit stellt sich von selbst mehr in den Vordergrund, und es ist nur noch ein Schritt weiter zum Betrachten und Zerlegen dieser Tatsache, wie wir es in der ausgeprägtesten Form in Nature fanden.

d) Wisdom.

In der Mitte etwa zwischen dem 'Castle of Perseverance' und 'Nature' steht 'Wisdom'. Es zeigt in der Anlage schon durchaus die Neigung zum Zerlegen und Aufspalten, indem nicht um den Menschen selbst, sondern um die drei Seelenkräfte *Mind, Will, Understandig* gekämpft wird. Humanum Genus wird also in seine Bestandteile aufgelöst. In der Art der Argumentation ist es noch nicht so spitzfindig und weitgehend analysierend wie Nature. Die Tatsachen des Glaubens werden aber auch hier nicht mehr unangetastet hingenommen, sondern es wird ein Kommentar beigefügt.

Immer gibt es Gesetze, die der Mensch in der Freiheit seiner Wahl beachten muß. Wenn er freiwillig seinen eigenen Willen mit dem Gesetz gleichstellt, so ist eine höhere sittliche Freiheit gewährleistet. Das Gute kann nur aus dem Menschen selbst erkannt werden, denn die Seele des Menschen ist Abbild Gottes.

Z. 93 . . . how may I have knowynge
Man: off thi Godhede incomprehensyble?
Wysdom: by knowynge of yowur sylff ge may have felynge
wat Gode ys in yowur sowle sensyble
Man: wat ys a sowll, wyll ge declare?
Wysdom: yt ys the ymage of Gode, that all began
and not only ymage, but hys lyknes ge are.

In dieser Lehre von der Selbsterkenntnis können wir schon den Abstand fühlen von der Haltung, die im 'Castle of Perseverance' und in 'Mankind' Ausdruck gewonnen hatte. Damit daß uns auch die Erkenntnis des richtigen Weges nicht von außen kommt, sondern in uns selbst liegt, wird die Selbstverantwortung größer und die Willensentscheidung wesentlicher. Die Verlagerung des Schwerpunktes auf die ethische Seite unseres Problems, die wir bei der Analyse von 'Nature' als wesentlich erkannten, wird hier also durchaus schon angebahnt. Neben dieser nur hin und wieder erkennbaren inneren Wandlung finden wir dieselben Stellen, dieselben Ausführungen, dieselben Forderungen wie in den anderen Moralitäten. Umso erstaunlicher ist es, daß die Dichter dieser Moralspiele doch immer wieder neue Formulierungen und Zusammensetzungen schaffen konnten. Es beweist noch einmal, wie zentral die religiösen und dogmatischen Fragen für das geistige Leben der Zeit waren, denn nur für wirklich wesentliche Dinge, mit denen sich jeder Künstler immer neu auseinandersetzen muß, finden sich in einer Zeit in so großer Vielzahl immer neue Ausprägungen. So finden wir in 'Wisdom' z. B. dieselben Anschauungen vom Dualismus im Menschen: Die Seele trägt Böses in sich, da Adam sündigte und alle Menschen von ihm abstammen. Gott ist als Mensch gestorben, um ihn wieder der Gnade zu überliefera.

Wir finden in 'Wisdom' auch dieselben Anschauungen über Reason und Sensuality wie in 'Nature', daß nämlich das Gefühl von der Vernunft regiert werden muß, um nicht sündig zu werden. Aber die Form, in die diese Gedanken gebracht sind, ist ganz anders.

Z. 138 wan they be not rewlyde ordynatly
the sensualyty than, withoute lesynge,
is made the ymage of synne, then of hys foly.
The other parte, that ys clepyde resone
ande that ys the ymage of Gode propyrly
for by that, the sowle of God hathe conycion.

Z. 157 Thus a sowle ys bothe fowle and fayer
fowle as a best, be felynge of synne
fayer as a angell, of hewyn the ayer
by knowynge of God, by hys reson within.

Damit schließt der erste Absatz des Spiels ab, und nun erst beginnt das eigentliche Stück. Diese undramatisch wirkende Einleitung ist ganz in Form der alten Streitgespräche gehalten und ist eine theore-

tisch-theologische Auseinandersetzung. Aber gerade dadurch bieten sich am meisten Vergleichspunkte zu 'Nature'. Es ist eine reizvolle Mischung von Tatsachenerklärungen in dem eifrigen und ernstgläubigen Ton der alten Moralitäten mit den abschweifenden Reflexionen und gelegentlichen gedanklichen Zerlegungen der späteren Form. Die Aufteilung der Seelenkräfte und die scharfe Gegenüberstellung von Erkenntnis und Sinnlichkeit, von Reason und Sensuality in diesem Stück und in 'Nature' zeigt eine durchaus psychologische Tendenz und ist ein Zeichen, daß hier viel deutlicher als in der alten Moralität ein Konflikt gesehen wird. Damit tritt aber auch die Frage nach der Willensfreiheit mehr in den Vordergrund, und wenn sie auch noch nicht so sehr ins Bewußtsein des Dichters gerückt ist, daß er sich theoretisch und praktisch mit ihr auseinandersetzen muß, so steht die Tatsache der Freiheit und Verantwortlichkeit doch schon sehr viel brennender im Mittelpunkt als es im 'Castle of Perseverance' und in 'Mankind' der Fall war. Sie wird auch schon mehr als bei Everyman als Problem gesehen, dadurch, daß ein deutlicher Unterschied zwischen der absolut unumschränkten und der durch die sittliche Pflicht eingeschränkten Freiheit gemacht wird.

Im Hauptteil nun führen sich die drei Seelenkräfte *Mind, Will, Understanding* nacheinander ein, und da wir hier, außer der Figur des *Freewill* im 'Hickscorner', *Will* zum ersten Mal selbst auftreten finden, läßt sich aus seiner Einführungsrede viel Aufschlußreiches entnehmen, was wir bisher in den anderen Stücken nur aus Andeutungen abstrahieren konnten. Daß hier *Will* gestaltet und nicht nur beredet wird, zeigt auch schon die größere Betonung der Frage der Willensfreiheit. Da die Rede selbst den klarsten Eindruck vermittelt, geben wir sie wieder:

Z. 213 And I of the soull am the wyll,
off the Godhede, lyknes and fygure.
Wyt goode wyll, no man may spyll,
nor with-out goode wyll, of blys be sure.
Wat soule wyll gret mede recure,
he must grett wyll haue in thought or dede,
wertuusly sett with consyens pure,
for in wyll stondyt only mannys dede.
Therfor the wyll must well be dysposyde.

Z. 226 or that yt to the merynge yewe consent,
the lybrary of reson must be wnclosyde,

ande after hys domys to take entent
Owur wyll in Gode must be only sett,
and for Gode to do wysly,
Wan Gode wyll reythe, Gode ys in ws knett;
ande he performyth the dede veryly;
off hym comyth all wyll sett perfyghtly,
for of owur selff we haue right nought
but syne, wrechydness, and foly.
He ys begynner and grounde of wyll and thought.

Eine ganz tiefe Gläubigkeit spricht sich in diesen Zeilen aus. Gott ist Ursprung und Urgrund, aus ihm kommt alles, und jede gute Tat vollzieht sich in seinem Namen und unter seiner Hilfe. Der Wille ist frei, und das ist das Wesentliche im Menschen. Ohne Willen vermag er nichts. Aber das ist kein Grund, stolz und übermütig zu werden. Wenn der Mensch auch den freien Willen der Entscheidung hat, so bedarf dieser Wille doch der Richtung auf das Gute. Ohne Gott, der diese Richtung ist, vermag der Mensch nichts. Eine große Lobpreisung schließt diese gesinnungsmäßig wie poetisch sehr hochgespannte Szene ab, die manchmal fast an Psalmen erinnert[29]). Aus Liebe schuf Gott die Menschen aus dem Nichts, und dieser Liebe soll der Mensch sich würdig erzeigen:

Z. 290 Ande a-bowe all this ge haue free wyll;
off that be ware be-for all thynge,
for yff that perverte, all this dothe spyll.

Hierauf folgt nun die Versuchung, in der Luzifer den Menschen durch philosophierend-theologische Spitzfindigkeiten zu Fall bringt. Er selbst argumentiert sogar mit dem freien Willen:

Z. 481 The wyll of the soule hathe fre dominacion.

In der Darstellung des sündigen Lebens, die darauf folgt, finden wir einen gegen den ersten Teil völlig verwandelten Ton. Zeitbezeichnende Randbemerkungen[30]) und lockere Unterhaltungen zwischen *Mind, Will* und *Understanding* nehmen den größten Raum ein und bieten für unsere Aufgabe nichts Neues. Auch die Bekehrung verläuft anschauungsmäßig in den bekannten Bahnen. Hier finden wir allerdings ein neues und recht wirksames technisches Mittel, daß nämlich *Anima* in einen weiten Mantel gehüllt auftritt, unter dem

[29]) Vgl. dazu auch Z. 309—24.
[30]) Vgl. dazu auch Z. 553—659.

sich so viele kleine Teufel verbergen, wie sie Sünden begangen hat. Bei Erwähnung der Todsünden rennen sie aus dem Mantel heraus und verkriechen sich dann wieder bei der Seele. Auf diesen Anblick hin setzt die Reue ein. Hier wird die Seele an die Kirche gewiesen und nicht an Gott. Der Mensch soll sich an die heilige Kirche wenden und sie um ihre Vermittlung bitten. Darin findet sich eine Parallele zu 'Everyman', in dem der Mensch mit den Sakramenten versehen einen frommen Tod stirbt.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß wir besonders im ersten Teil Hinneigung zur gedanklich-philosophischen Ausdeutung der kirchlichen Doktrinen finden, daß daneben und darin aber doch sehr stark die einfache Gläubigkeit und ein unbedenkliches Hinnehmen von Tatsachen liegt und das ganze Stück besonders durch den hohen Ton, auf den es gespannt ist, einen großen Eindruck auf das damalige Publikum gemacht haben kann.

In besonderem Hinblick auf die Willensfreiheit haben wir den Abstand erkannt, der zu der Anschauung der zuerst besprochenen Stücke vorliegt. Allen ist der feste Glaube an die Tatsache der Willensfreiheit gemeinsam, in der langsamen Verdichtung in der Darstellung dieser Freiheit zeigt sich aber doch ein Wandel der Stärke, mit der diese Tatsache dem Dichter bewußt wird. Je größer die Neigung zum gedanklichen Zerlegen und Philosophieren wird, desto vielseitiger werden auch die zunächst einfachen Bewußtseins- und Glaubenstatsachen.

4) Zusammenfassung.

Betrachten wir rückblickend noch einmal alle Moralitäten im Zusammenhang, so können wir eine deutliche Wandlung in der Ausformung unseres Problems erkennen.

Wir haben im 'Castle of Perseverance' und in 'Nature' zwei Grenzpunkte in der Entwicklung festgelegt:

Das Castle of Perseverance bezeichnet den Anfang. Es stellt die Willensfreiheit als Tatsache hin, die zu den Grundlagen des menschlichen Daseins zählt. Diese Anschauung ist in tiefer religiöser Gläubigkeit in die Darstellung verwoben.

Wenn wir in Beziehung zu dieser Darstellungs- und Anschauungsart des Castle of Perseverance 'Mankind' und 'Everyman' betrachten, erkennen wir, daß Mankind — von der sittlichen Höhe der älteren Moralität schon abgesunken — in Bezug auf die Auffassung der Dogmen noch dieselbe Haltung unkommentierter Tatsachengläubigkeit aufweist. Stärker betont wird die Notwendigkeit, dem freien Willen eine feste Richtung auf Gott zu geben.

Auch in Everyman wird die Tatsache der Willensfreiheit ohne weitere Erläuterungen aufrecht erhalten. Sie wird aber schon durch die Beschränkung der Darstellung auf Kampf und Entscheidung sehr viel stärker betont, und der den beiden anderen Moralitäten wichtigste Begriff der Gnade wird in seiner Bedeutung abgeschwächt. Zum ersten Mal werden die Gegebenheiten der Situation mehr in den Vordergrund gerückt. Damit beginnt eine erste Ablösung der Erkenntnis der Tatsache von der Willensfreiheit von den Glaubensdogmen.

Dieser Ansatz verdichtet sich in der Moralität Wisdom, in der zwar noch eine starke Bindung an die religiös-dogmatischen Auffassungen vorliegt, die aber doch daneben schon ein stark reflektierend-philosophisches Element zeigt. Die Willensfreiheit steht noch als Grundtatsache, wird aber Gegenstand der Überlegung, deren Ergebnis eine Verlagerung des Schwerpunktes auf die Selbstverantwortung des Menschen und die ethische Seite der Willensentscheidung ist.

Damit sind wir der in Nature vorhandenen Ausformung unseres Problems nahe. In Nature hatten wir den zweiten Pol der mit dem Castle of Perseverance begonnenen Entwicklungslinie festgelegt und hatten als wesentliche Grundstimmung eine religiös-philosophische Weltanschauung erkannt. Die Grundtatsache der Willensfreiheit wird zerlegt und zu neuer Einheit zusammengefügt. Der Vernunft wird ein großer Bereich eingeräumt. Die religiösen Dogmen bleiben bestehen, verlieren aber an Gewicht. So haben wir in Nature einen gewissen Endpunkt erreicht, in dem die Frage nach der Willensfreiheit in ihrem Bestand nicht angetastet, dennoch als Problem erkannt wird, dessen ethische Seite das Wichtigste ist.

Außerhalb dieser Grenze steht The Interlude of Four Elements. Es ist ein Nachklang, der viel von den Wesenszügen der anderen Moralitäten bewahrt, der aber in seiner Grundhaltung

einer anderen Zeit angehört. Four Elements verdichtet das philosophische Moment unter Zurückdrängung des religiösen zum philosophisch-wissenschaftlichen Interesse. Damit verliert die Moralität ihre sittlich-erzieherische Bedeutung.

Allen Moralitäten ist eine durchaus bejahende Stellung zur Frage der Willensfreiheit gemeinsam, die sich in der Anlage ausdrückt und an den verschiedensten Stellen wörtlich zu belegen ist. Je nach der inneren Haltung zu den geistigen Strömungen der Zeit wandelt sich die Formung, aber die starke Verbindung des Problems der Willensfreiheit mit den kirchlichen Dogmen bleibt bestehen und bildet den wesentlichsten Zug in dieser ersten Periode dramatischer Gestaltung.

Zweiter Abschnitt:

Das Drama der Übergangszeit.

1) Allgemeine Charakterisierung.

In der Zeit nach 1500 etwa ist in der dramatischen Entwicklung eine fortschreitende Auflösung und Neubildung immer deutlicher erkennbar. Die dramatische Dichtung, die sich bis dahin nur mit den zeitlosen Fragen der christlichen Moral beschäftigt hatte, gewann Fühlung mit der Gegenwart und den Kämpfen des Tages. Aber es bleiben zunächst nur Ansätze, die sich in tendenziösen und polemischen Stücken erschöpfen. Darum ist gerade für unser Problem — für die Frage der Willensfreiheit im Drama — in dieser Übergangszeit kaum etwas Sicheres und Gültiges zu erkennen. Trotzdem müssen wir versuchen, die Zeit in Umrissen zu erfassen, um die Verbindung zu den beiden Großen, zu Marlowe und Shakespeare, zu erkennen, die mit dem Ende dieses vielformigen Jahrhunderts die Krönung der Entwicklung bilden.

Durch Annahme neuer Dinge und Gedanken führen die dramatischen Versuche aus der geschlossenen Einheit des Mittelalters hinaus in die verwirrende Vielheit der Renaissancezeit. Der Blick auf den abstrakten Kampf zwischen Gut und Böse um den willensfreien

Menschen, der wesentlich für die geistige Haltung des Mittelalters war, wird durch religiöse und politische wie auch weltanschauliche Umwälzungen von seinem Hauptgegenstand abgelenkt. Stücke wie 'Wit and Science', 'The Satire of the trie Estaitis', 'The three Ladies of London', 'Robin Conscience' u. a.[1]) zeigen jeweils in bestimmter Richtung diese Wandlungen deutlich, ohne aber für unser Problem irgendetwas Wesentliches zu bringen. Sie geben nur eine äußere Verschiebung des Schwerpunktes und sind nur als Ausklang zu werten. Die äußere, besonders die formale Entwicklung des Dramas des 16. Jahrhunderts ist in jeder zusammenfassenden Literaturgeschichte behandelt, und wir können uns darum darauf beschränken, nur die beiden wesentlichen Linien herauszustellen:

Wir finden einmal eine Dramenreihe, die vorwiegend auf heimische Antriebe gegründet ist und der alten Dramentradition folgt. Jedoch verwebt sie in diese Neues hinein, das ihr aus einer parallel laufenden Entwicklung zufließt.

In dieser Parallel-Entwicklung wurde die alte Form völlig zerbrochen und unter dem Einfluß und Vorbild fremder Dramenformen etwas für England ganz Neues geschaffen. Der Anstoß kam hauptsächlich durch die mit dem neuen Studium der Antike verbundene Wiederentdeckung Senecas.

Wir schicken einem mit der Analyse der Dramen verbundenen Vergleich dieser beiden Richtungen eine kurze allgemeine Betrachtung voraus, um den nötigen Überblick zu gewinnen.

Der Kampf zwischen Gut und Böse in der Moralität barg schon den Kern dramatischer Handlung. In der sich aus der Moralität entwickelnden volkstümlichen Richtung werden die allegorischen Figuren immer durch wirkliche Personen ersetzt und mit der Verlagerung der Ebene ins Reale wird auch der Kampf der Seelenkräfte um den Menschen mehr und mehr aufgelöst. Die Schwarz-Weiß-Malerei der Moralität, die dadurch bedingt war, daß sie die Regungen des Menschen aus diesem herausverlegte und in zwei Lager geteilt um ihn kämpfen ließ, weicht langsam einer mehr psychologischen Darstellung,

[1]) Wit and Science: Faksimile J. S. Farmer 1908. — ed. Manly, Specimens of the Pre-Shakespearean Drama I (1897), entstanden 1541/48.
The Satire of the trie Estaitis by Lyndsay, first acted 1540, ed. David Laing, Edinburg 1879, Bd. II.
Robin Conscience, ed. Haliwell, Contribution to Early English Literature, London 1849, entstanden 1530.

denn damit, daß der Kampf wieder in der Brust des Menschen ausgetragen wird und sich nur in Rede und Handlung vermitteln kann, sind Abstufungen möglich. Damit tritt aber auch das Verhältnis von Mensch zu Mensch in den Bereich des Darstellbaren, und wir können das Drama der Renaissance in der volkstümlichen und auch in der auf fremden Vorbildern beruhenden Richtung in diesem Punkt am wesentlichsten gegen das Drama des Mittelalters absetzen: Es steht nicht mehr der Wille des Menschen überhaupt gegen den Willen Gottes, sondern Einzelwille steht gegen Einzelwillen, Einzelmensch gegen Einzelmensch, ja sogar der einzelne Mensch steht gegen sich selber.

Diese für beide Richtungen gültige Tatsache erfährt jedoch in ihrer gedanklichen Ausformung sehr verschiedene Behandlung, und es wird Aufgabe des nächsten Kapitels sein, dies an Hand von Analysen herauszustellen. Mitbedingt sind diese Verschiedenheiten dadurch, daß die auf fremden Vorbildern beruhende Richtung mit dem Stofflichen und Formalen auch fremdes Gedankengut aufnahm. Da der Haupteinfluß unmittelbar und mittelbar auf Seneca zurückzuführen ist, erscheint eine kurze Betrachtung Senecas als Philosoph und als Dramatiker hier unerläßlich.

Da Seneca im allgemeinen als Vertreter einer dekadenten Zeit angesehen wird, der hinter seinen griechischen Vorbildern weit zurückblieb und eine rohe, grausame Tragödie schuf, die getragen wurde von hohlem Pathos und moralisierenden philosophischen Gemeinplätzen, erscheint es verwunderlich, daß gerade dieser Seneca auf die Entwicklung des Dramas in anderen Ländern einen so großen Einfluß ausüben konnte, und daß nicht die edle und reine Form der Griechen zum Vorbild genommen wurde. — In England war der Einfluß besonders stark und läßt sich nicht nur dadurch erklären, daß die lateinische Sprache bekannter war und darum die lateinischen Werke verbreiteter und leichter erreichbar waren als die griechischen. Sicher hat dieser Umstand mitgeholfen, aber er kann nicht allein die Ursache gewesen sein. Darum müssen wir versuchen, die trotz aller Unterschiede der Lebensauffassung vorhandene Gemeinsamkeit aufzuspüren.

Wenn wir zunächst die beiden Zeiten vergleichen, so hat F. L. Lucas eine Beziehung zwischen beiden Zeiten festgestellt, die aus

gleichen, mit verschiedenen Vorzeichen versehenen Gefühlsströmungen entspringt: „Nero's Rome had the crudity of surfeit, Elizabethan England the crudity of hunger, his Rome the cruelty of oversophistication and decadence, her England the cruelty of raw and primitive youth." [2]) Diese geschickte Formulierung wird durch die Tatsachen gestützt. Das 16. Jahrhundert war grausam und wild, beziehungsweise war an Grausamkeiten gewöhnt. Die spanische Inquisition, die ihre Schatten auch nach England warf, die Regierungszeit der blutigen Mary und Heinrichs des VIII. können in Parallele gesetzt werden zu den Christenverfolgungen der Neronischen Zeit, und in der Geschmacksrichtung läßt sich, auch wenn es sich einmal um den Anfang zu einer neuen großen Zeit, das andere Mal um das Ende einer einstmals großen Epoche handelt, eine gewisse Gemeinsamkeit feststellen.

Die erste Zeit der Renaissance in England war eine Zeit der Auflösung alter Bindungen, an deren Stelle noch nichts festes Neues getreten war. Eine solche Zeit steht immer fremdem Gedankengut, das scheinbar die fehlende Selbstsicherheit zu ersetzen vermag, offener gegenüber, als eine in sich gefestigte Epoche [3]). Mit Seneca verknüpft ist die stoische Weltanschauung, und sie schien Sicherheit zu bedeuten. Damit erkennen wir ein weiteres Moment für die Grundlagen, auf die Seneca einwirken konnte.

Der Stoizismus kam der Ablösung von dem Jenseitsgefühl des Mittelalters insofern entgegen, als er die Götter in den allgemeinen und notwendigen unabänderlichen Weltlauf, den Seneca Fatum nennt, einbezieht und so dem Menschen die Zuflucht zum Göttlichen nimmt und ihn völlig auf sich selbst stellt [4]). Dieser Fatum-Begriff scheint zu der von Seneca betonten Freiheit des Willens in schroffem Widerspruch zu stehen. Aber durch die besondere Voraussetzung, von der die stoische Philosophie ausgeht, läßt sich eine Verbindung herstellen: Ausgangspunkt ist die Forderung eines Zustandes des höchsten Glückes für den Menschen. Da nun alle Menschen eingespannt sind in den gesetzmäßigen Ablauf der Welt, so hat es keinen Sinn, sich gegen

---

[2]) F. L. Lucas, S. 108.
[3]) Vgl. T. S. Eliot, S. 132.
[4]) Vgl. J. W. Cunliffe S. 25: „The leading doctrine is that of fatalism — not the fatalism of Aeschylus, which is one with the will of the Gods, and makes for rigtheousness, but the absolute, hopeless fatalism of the Stoic school, which includes the Gods themselves in its universal sway." — Vgl. Oedipus 1008—11. Vgl. H. Gomperz.

die Geschehnisse des äußeren Daseins aufzulehnen. Wenn der Mensch das tut, so wird er unglücklich. Er muß zu erkennen suchen, daß den äußeren Gütern der Welt keine Werthaftigkeit zukommt. Alle äußeren Dinge und auch alle Handlungen sind weder gut noch schlecht, sie werden es erst durch unsere Einstellung zu ihnen. So muß der Mensch versuchen, alles in gleichmäßiger Ruhe zu ertragen. Erst dann kann seine Seele nicht mehr getrübt werden durch Erregungen, und der Zustand des Weisen, d. h. der Zustand der Glückseligkeit ist erreicht. Insofern liegt also innerhalb des Fatums doch die Erreichung der Glückseligkeit im freien Willen des einzelnen [5]).

J. W. Duff stellt Auszüge aus den Tragödien Senecas zusammen, die diese Haltung ausdrücken. Wir geben hier zwei Stellen wieder:

Thyestes: 344.

Treasures do not a monarch make,
Nor garb of tyrian hue,
Nor diadem on royal brow,
Nor portals bright with gold.
A king is whoso quelleth fear
The cursed guilt of heart,
Who mid ambition's wild caprice
And mid the wayward cheers
of hot-head mob abides unmoved.
. . . .
Set in security of place
He vieweth all beneath:
With a will he meets his fate
Nor murmureth to die.

Agamemnon 605—611:

All slavish bonds he'll burst in twain
Who can capricious Gods disdain,
Who on black Acheron's countenance
And on the Stygian gloom can glance
Untouched by gloom himself, and dares
to fix the close of earthly cares.
Peer of a king — of Gods is he.
Know how to die and so be free.

[5]) Diese Ausführungen beziehen sich auf den römischen Stoizismus, der sich vom griechischen unterscheidet. F. L. Lucas, S. 13 betont: „you will find it's (the Greek's) metaphysics, it's logic, everything that has not a practical bearing on life, ruthlessly shed, till only it's ethics, converted into a business and week-day morality, remain."

Diesen Auszügen fügt Duff hinzu: „While, however, much of the pilosophical colour in the plays reflects the author's Stoicism, Seneca is dramatist enough to introduce non-Stoic views also." [6]) Wir werden später sehen, wie auch diese nicht stoischen Elemente, oder auch die extremen Seiten des Stoizismus, wie zum Beispiel die Überbetonung des Fatums, von den Elisabethanischen Seneca-Tragödien nachzuahmen versucht werden. Zunächst ist es aber nur die selbstbewußte und freie, allen Bindungen an Göttliches absagende Haltung, die Resonanz in der englischen Renaissance finden mußte und mithelfen konnte zu dem Eindringen der Tragödien Senecas und zu ihrer Nachahmung. — Im Mittelalter ist der Wille durch Unterwerfung unter den göttlichen Willen ethisch gerichtet. — In der Renaissance verändert sich diese unmittelbare Beziehung; Bibelkritik, Bibelwissenschaft und Lehrhaftigkeit treten in den Vordergrund. Bis zu Marlowe haben wir eine Zeit des Übergangs, des Suchens und Tastens, sodaß auch die weitgehenden Versuche einer Nachahmung fremder Vorbilder verständlich sind. Erst mit Marlowe ringt sich die neue Auffassung vom Willen als nur auf sich gestellte Macht durch.

Mit diesem Wesenszug der Abkehr von allen Bindungen ist ein anderer eng verbunden, der gleichfalls in der englischen Renaissance sein Aufnahmefeld fand: Dadurch, daß die Beziehung auf das Jenseits, auf alles Metaphysische ausscheidet, ist eine stärkere Richtung auf das reale Leben und die sich auf dieses beziehenden moralischen Instruktionen gegeben, als wir es je im griechischen Drama finden. Dies scheint uns ein sehr wesentlicher Punkt zu sein in der Frage, warum die römische Tragödie dem Engländer näher lag als die griechische. Der Hauptsinn der Moralitäten lag in ihrer lehrhaften Absicht. Mit dem Verblassen der religiösen Inhalte verlor zwar diese Belehrung ihren Sinn, jedoch das didaktische Element als solches war noch lebendig und geht mit anderer Zweckrichtung in das Drama der frühen Renaissancezeit über. Bezeichnend ist, daß zum Beispiel Studley seiner Seneca-Übersetzung Einleitungsverse vorausschickt, die sein Unternehmen rechtfertigen sollen, und daß er diese Rechtfertigung unternimmt durch Hinweis auf den erzieherischen Sinn:

---

[6]) J. W. Duff: A Literary History of Rome in the Silver Age. London 1927, S. 267.

Learne here to lyue a ryght, and know
how that thear is a god,
That well deseruers well rewardes,
andd ill, doth scurge with rod,
For to thys and is thys compylde
thys play thou hast in hand,
In vertues race do make thee run,
and vyce for to with stand [7]).

Und etwas später:

But Studley prict with feruent harty zeale,
. . . . .
attẽmpted hath, to publish thas his boke,
This tragedy of worthy Seneca,
whose sawes profoñd (who theron do loke)
To vertues race do shew a ready way [8]).

Wir kommen nun zum letzten wesentlichen Merkmal der Tragödien Senecas, das in der englischen Renaissance bereiten Boden zur Aufnahme fand: die Hauptlehre der Stoa ist die Bildung und Festigung des Charakters. Als Parallele dazu finden wir im 16. Jahrhundert die starke Betonung der Persönlichkeit. Seneca gibt seine Charakterschilderung durch weitgehende Selbstanalyse in groß angelegten Monologen. Er ist dadurch individueller als die griechische Tragödie und damit wieder dem englischen Gefühl sehr viel näher als diese [9]). Aber wir müssen die Charakterdarstellungen Senecas noch genauer betrachten, denn seine Tragödien sind nicht Charaktertragödien im Sinne Shakespeares. Seneca geht nicht in der Darstellung der Verknüpfungen von Handlung und Charakter den psychologischen Ursachen nach, er sucht nicht die Urgründe menschlichen Handelns aus der Charakteranlage zu entwickeln, er gibt überhaupt keine Entwicklung, sondern Darstellung von Zuständen. Ihm ist Darstellung der Leidenschaft Selbstzweck. Diesen Ausgangspunkt wählt O. Regenbogen in seinem Versuch einer Rettung Senecas und sucht zu beweisen, daß es dem Dichter „nicht auf einen nach kausalen Gesetzen des Übergangs in sich geschlossenen psychologischen Ablauf

[7]) Vorwort zu Studley's Seneca-Übersetzung in der Ausgabe von 1566. Diese Verse sind in den „Tenne Tragedies" von 1581 ausgelassen und durch ein kurzes „Argument" ersetzt. Ausgabe von 1566 bei: Bang's Materialien, Bd. 38, S. 9.

[8]) Ebenda S. 15. — Die Oedipus-Übersetzung von A. Nevile zeigt mehrfache Zufügungen didaktischer Art. Vgl. Jockers, S. 57/58.

[9]) Vgl. J. W. Cunliffe, S. 17: „We shall find nothing in Greek tragedy so near as this to the scruples of Macbeth and the self-analysis of Hamlet."

ankommt, sondern Affektentladungen in Krisenmomenten mit allen Mitteln einer differenzierten und bis ins letzte Kolon durchgeformten Sprache durch glänzende Bilder anschaulich zu machen“ [10]). Ausgehend von dieser Wertung bekommen die Tragödien Senecas ein ganz anderes Aussehen, als wenn wir sie im Lichte der griechischen Auffassung von der Tragödie betrachten. Wir können annehmen, daß auch die Renaissance Seneca so gesehen hat, denn mit Recht weist Regenbogen auf die in der Renaissance weit verbreitete Lehre von den Affekten hin, die später in die Humour-Theorie von Jonson übergeht [11]). Die Renaissance sieht den menschlichen Charakter in engster Beziehung mit den Elementen und der Natur. Der menschliche Körper wird als Mikrokosmos empfunden, der aus denselben Elementen aufgebaut ist wie der Makrokosmos. Es gibt vier Elemente und dementsprechend vier Temperamente, die sich in den Handlungen auswirken. Anatomie und Moralphilosophie beschäftigen sich eingehend mit diesem Zusammenhang [12]); und es ist einleuchtend, daß daraus ein starkes Interesse für die Erregungszustände der Menschen, für die Momente hochgespannter Leidenschaft entstehen muß, das auch im Drama Ausdruck findet. Dieser Haltung der Zeit kommen die Darstellungen Senecas weit entgegen und sein rednerischer Schwung, sein hohes, wenn auch oft hohles Pathos unterstreicht dieses.

Wir fassen die Momente, die die weitgehende Beeinflussung Englands durch Seneca zum wesentlichen ermöglichten, zusammen: 1) Wir finden in den Zeiten Neros und Elisabeths eine aus verschiedenen Gründen entstandene, jedoch im Ergebnis ähnliche Lebensform, die in gleicher Weise den Geschmack zu richten vermag.

---

[10]) O. Regenbogen, S. 192.

[11]) Vgl. zu der Affektenlehre der Renaissance: L. B. Campbell: Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves by Passion, Cambridge 1930.

[12]) Belege bei L. B. Campbell und bei W. Dilthey, gesammelte Schriften Bd. II, Leipzig und Berlin 1914. Dilthey behandelt in einem Kapitel, das er „Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts“ überschreibt, ausführlich diese Richtung in der Geisteshaltung der Renaissance unter häufiger Beziehung auf die Lehre der Stoa, und es wäre aufschlußreich zu untersuchen, wie sich diese Anschauungen in der Kunst der Zeit niederschlagen. Dilthey behauptet Bd. II, S.417: „In dieser ganzen Literatur tritt das Verhältnis des Menschen zu den großen Zweckzusammenhängen, in die er verwebt ist, gänzlich zurück, unvergleichlich aber macht sich die Kunst geltend, Personen hinzustellen und Leidenschaften zu schildern. Dies ist die Folge einer wissenschaftlichen Auffassung, die noch nicht die tieferen Probleme der Gesetzlichkeit des Seelenlebens zu bewältigen vermag, aber in der inneren und äußeren Beschreibung insbesondere der Affekte und Charaktere unvergleichlich ist.“

2) Die frühe Renaissance als Epoche der Auflösung und Neubildung ist aufnahmefähig für das fremde Gedankengut, das im Stoizismus der Neurichtung insofern entgegenkam, als dieser den Menschen als im Bereich des Fatums dennoch willensfreien Menschen in das Zentrum seiner Philosophie stellt.
3) Den Tragödien Senecas wie auch der Geisteshaltung der Renaissance ist die Richtung auf das Reale, verbunden mit einem stark didaktischen Element, gemeinsam.
4) Die Darstellung von Seelenzuständen und Leidenschaften muß ein willkommenes Vorbild sein für eine Zeit, die in neu erwachtem Persönlichkeitsgefühl auf allen Zweigen des theoretischen und praktischen Denkens der Erforschung des Charakters in Bezug auf die Affekte nachgeht.

Bei der Analyse der Seneca-Nachahmungen werden wir sehen, daß es durchaus nicht immer diese Punkte sind, die betont werden. Wenn auch die weitgehende Aufnahme der Tragödien Senecas durch viele Gleichheiten der Grundlagen möglich ist, so ist damit die Nachahmung gerade dieser Ähnlichkeiten noch nicht zwangsläufig gegeben.

2) Vergleich der beiden Hauptrichtungen durch Analysen.

a) Klassizistische Richtung.

Wir haben im vorigen Abschnitt darzulegen versucht, welche Gründe für eine Annahme Senecas als Vorbild für die dramatische Dichtung vorlagen. Den inneren Beziehungen stellen sich äußere Vorzüge in Form, Aufbau, Konstruktion zur Seite, die aber für uns nur untergeordnete Bedeutung haben. — Wir wollen in diesem Anschnitt versuchen, in genauer Untersuchung von Seneca-Nachahmungen die oben angedeuteten Beziehungen und die Abweichungen vom Vorbild herauszustellen, um daraus zu erkennen, welche Stellung die Frage nach der Willensfreiheit in diesen Dramen einnimmt. Die direkten Seneca-Übersetzungen haben wir gelegentlich herangezogen. Sie sind nicht wesentlich, da sie außer einigen Zusätzen und Auslassungen wenig Eigenes zeigen können. Man vergleiche für diese Übersetzungen die Sonderuntersuchungen von Jockers und von

Spearing [13]). Um die klassizistische Richtung, die die verschiedensten Seitenpfade einschlägt [14]), einigermaßen klar zu erfassen, werden wir ein sehr frühes und ein sehr spät entstandenes Stück miteinander vergleichen und zwar: 'Gorboduc' und 'The Misfortunes of Arthur'.

'Gorboduc' [15]) ist von zwei Juristen Thomas Sackville und Thomas Norton in einer durchaus politischen Absicht geschrieben [16]) und dadurch für unsere Frage nach der Willensfreiheit wenig ergibig. Trotzdem wollen wir das Stück näher betrachten.

Nach einer einleitenden ersten Szene treten Gorboduc und seine Räte auf, um die Teilung des Reiches zu beraten. Diese Szene ist ausgefüllt mit großen und hochtönenden Reden, die aus Lehrsprüchen und vielen Lebensweisheiten des Alltags zusammengesetzt sind und so eine stark verdichtete Nachahmung der Senecaschen moralisierenden Chorteile darstellen. Dadurch wirken aber die auftretenden Personen unlebendig, und auch wenn Gorboduc die Entscheidung fällt, haben wir nicht das Gefühl eines frei handelnden und willensstarken Menschen, sondern einer Marionette, die dazu da ist, durch eine Entscheidung die Voraussetzungen für eine Handlung zu schaffen. Das zeigt, daß die neue äußere Form noch das innere Leben aufsaugt. Dieser Eindruck bleibt, zwar abgeschwächt, durch das ganze Stück hindurch bestehen und wird nur stellenweise aufgehoben. Diese Stellen aber könnten Durchbrüche der eigenen Art bedeuten und sind darum für uns von Wichtigkeit.

So finden wir im zweiten Akt in der Rede des bösen Ratgebers Hermon Worte, die wir einerseits bei Seneca finden könnten, die aber andrerseits schon auf Marlowe hinweisen:

p. 26, Z. 143: Know ye, that lust of kingdomes hath no law.
Hermon: The Goddes do beare and well allow in kinges
The thinges they abhorre in rascall routes
When kinges on slender quarrels runne to warres,

---

[13]) Vgl. Literaturverzeichnis.

[14]) Neben dem direkten Seneca-Einfluß gibt es Übersetzungen von italienischen Seneca-Nachahmungen wie 'Jocaste' von Gascoigne und Kinwelmersh oder Nachahmungen solcher italienischer Dramen wie z. B. 'Tancred and Gismunda', das auf Painters Version von Boccaccio beruht.

[15]) Zuerst aufgeführt im Beisein der Königin 1561, 1562 wiederholt. Aufgeführt von den Gentlemen of the Inner Temple. Zuerst gedruckt 1565, 2nd. ed. 1570/71. Herausgegeben Manly: Speciems II.

[16]) Vgl. über die politischen Beziehungen: Notes and Queries, Ser. II, Bd. X, S. 261/2.

. . . . . .
Thinke you such princes do suppose themselves
Subject to lawes of kinde, and fear of Gods? [17])

Solche Stellen finden wir in dem später zu besprechenden Stück 'The Misfortunes of Arthur' immer wieder. Es ist die erste Andeutung zu den großen Anmaßungen, die später bei Marlowe vor allem zu einer Anmaßung des Willens wird.

Dem bösen Ratgeber Hermon, der diese verfänglichen Worte spricht, steht ein guter gegenüber, und wir werden hier stark an den Aufbau der Moralitäten erinnert. Ein deutlicher Wandel gegenüber den Moralitäten liegt aber doch vor in der Konsequenz, die der Dichter aus der Charakteranlage zog. In der Moralität steht der Mensch schlechthin im Mittelpunkt und entscheidet sich für die eine oder andere Seite des Lebens. Hier ist es der Mensch mit bestimmten Eigenschaften, die ihn so oder so handeln lassen. Diese Betonung des Charakters haben wir als Wesenszug der Renaissance herausgestellt. In der Darstellung haben die Dichter zweifellos von Seneca gelernt. Ferrex ist edel, aber nicht von festem Vertrauen in den guten Charakter seines Bruders erfüllt:

p. 28, Z. 185: But sith, I feare my yonger brother's rage,
Ferrex: And sith perhappes some other man may geue
Some like aduise, to woue his grudgung head.

Diesem unsicheren Gefühl zu Folge rüstet er sich heimlich, um auf alle Fälle bereit zu sein. Porrex mißversteht diese Handlung:

p. 30, Z. 54: I will not, but I will invade his realme,
Porrex: And seek the traitour prince within his court.

Dadurch bestimmt jeweils der Charakter des einen die Handlung des anderen. Diese enge wechselseitige Beziehung ist zu einem Eindruck zwingender Notwendigkeit gestaltet. Wir erkennen in Gorboduc in der Beziehung zwischen Charakter und Situation eine Spaltung des zweiten Begriffes: Wir haben erstens die festliegende Ausgangssituation von der Teilung des Reiches, auf die alle handelnden Figuren gemäß ihrem Charakter reagieren. Diese Ausgangssituation wird durch den starren Willen des Königs Gorboduc geschaffen, und der Chor faßt dies am Ende des zweiten Aktes noch einmal zusammen:

[17]) Es wäre aufschlußreich zu untersuchen, wie weit schon der Einfluß von Machiavelli vorliegt. Vgl. zu dieser Frage die nicht erschöpfende Behandlung von E. Meyer: Machiavelli and the Elizabethan Drama, Weimar 1897.

p. 31, Z. 13: When kinges of forsette will neglect the rede
Of best aduise, and yelde to pleasing tales,
That do their fansies noysome humour feede,
Ne reason, nor regarde of right auailes.
Succeding heapes of plagues shall teach to late,
To learne the mischiefes of misguided state.

Außer diesem festliegenden Ausgangspunkt haben wir die veränderlichen Folgesituationen, die aus den jeweils charakterbedingten Reaktionen auf die unveränderliche Situation entspringen. In diesem Verhältnis kommt den wandelbaren Situationen die Hauptbedeutung zu, und sie sind in so enge Kontrastbeziehung zu dem jeweils handelnden Charakter gesetzt, daß eine dunkle Stimmung von starrer Unausweichlichkeit zu drohen scheint. Wir müssen hier schon eine später zu besprechende Schrift von Bruno Siburg heranziehen. Siburg bezeichnet die wandelbaren Situationen als Geschick und betont, daß bei Shakespeare das Hauptgewicht nicht auf dem Geschick, sondern auf dem Charakter und seiner Handlung liege. Dadurch entsteht bei Shakespeare bei allem Verhängnis doch der starke Eindruck willensfreier Menschen, während hier, obgleich alle Handlungen aus den Charakteren entspringen, und diese sich so ihr Schicksal in freier willensmäßiger Handlung selbst bereiten, diese Freiheit wie Unfreiheit wirkt.

Die beiden ersten Akte deuten die Ereignisse schon so weit an, bereiten den Zuschauer schon vor auf Mord und Zerfall, daß der Anfang des dritten Aktes schon eine wohlvorbereitete Stimmung ausdrückt:

S. 32, Z. 1: O cruel fates! O mindful wrath of Goddes
. . . . . .
Z. 11: Oh no man happie, till his ende be seene.
If any flowing welth and seemyn ioye
In present yeres might make a happy wight
Happie was Hecuba the wofullest wretch
That euer lyued to make a myrrour . . . .

Dieser leidenschaftliche Schmerzausbruch des Gorboduc erinnert sowohl in der Form als auch in der Betonung des Fatums stark an Seneca, noch bezeichnender aber für den engen Zusammenhang zwischen dem Vorbild und der Nachahmung, die durchsetzt ist mit Eigenem und aufschlußreich zugleich für unsere Frage nach der Willensfreiheit ist der weitere Verlauf dieser Szene: Nicht lange darf sich

Gorboduc seinem Schmerz hingeben, sondern die praktischen Dinge treten in den Vordergrund:

S. 36, Z. 104: Yelde not, O king, so much to weake
Philander: dispaire.

S. 37, Z. 135: But now (O noble prince) now is no time
Eubulus: To waile and plaine, and wast your woful life.
Now is the time for present good aduise,
Sorrow does darke the iudgement of the wytte.
The hart vnbroken and the courage free
From feble faintnesse of bootelesse despeire,
Doth either ryse to safetie or renowne
By noble valure of vnuanquisht minde,
Or yet doth perishe in more happy sort.

Hier wird also die stoische Anschauung von der Haltung, die man allem Geschehen gegenüber bewahren muß, und die aus einer Nichtachtung des Geschehens an sich hervorgeht, aufgegriffen und dahin abgewandelt, daß eine schwierige Lage nur durch einen festen Charakter ertragen und vielleicht gemeistert werden kann, nicht weil das Übel erst durch unsere Anschauung des Geschehens zu einem Übel wird, sondern weil der Kummer den Verstand verschleiert und damit den Willen lähmt. Hier haben wir also wieder eine ganz deutliche Stelle, wie die Anschauung Senecas auf ein aufnahmefähiges Gefühlsgebiet trifft, wir erkennen aber auch deutlich, wie diese Gedanken Senecas im englischen Geist ihre englische Färbung erhalten, wie sie zu etwas Eigenem verwandelt werden. Dies wird am deutlichsten in dem Schlußakt des Gorboduc.

Die ersten vier Akte zeigen abgesehen von der eben erwähnten Stelle eine durchaus dunkle Stimmung. Alles wirkt verhängnisvoll und unausweichlich. Obgleich wir nicht, wie so oft bei Seneca, viele Anspielungen auf den wandelbaren Glückslauf der Welt und das unentrinnbare, blinde Schicksal haben, so ist die Stimmung durchaus vorhanden, und sie ist ja auch besonders gut geeignet für den politischen Zweck, der mit dem Stück verbunden war. Es sollte der Königin die Gefahren einer ungesicherten Thronfolge eindringlich vor Augen führen. In dem großen Schlußakt aber bildet sich über der Untergangsstimmung siegreich in nationalem Bewußtsein ein neuer Anfang. Um dies ganz deutlich zu machen, müssen wir hier noch einmal näher auf Seneca eingehen.

Der griechischen Tragödie, auf die Seneca zurückgeht, ist wesentlich, daß in dem als grundlegend herausgestellten dramatischen Verhältnis von Notwendigkeit in irgendeiner Form zu innerer Freiheit die Notwendigkeit als von außen wirkende Bestimmung dargestellt ist, die auf jeden Fall in dem Kampf Mensch — Bestimmung die stärkere ist. Diese Idee, die als Schicksalsidee bezeichnet wird, ist der Kernpunkt der griechischen Tragödie [18]). Aber trotzdem behauptet Courtney zu Recht [19]): „Both AEschylus and Sophocles, it is true, put into their exposition of these gloomy themes the notion of human responsibility, human freedom. Without this indestructible feature of a man's will there could be for art no tragedy at all. The absolute quiescence of fatalism kills dramatic significance of character."

Seneca erkannte diesen positiven Pol nicht. Er sah nur die stofflichen und formalen Äußerlichkeiten und die alles verknüpfende Idee der von außen wirkenden Bestimmung, die seiner stoischen Weltanschauung entgegenkam. Trotz der Betonung des freien Willens, den Seneca neben dem Gedanken des Fatums entschieden vertritt, konnte er die ethische Durchdringung von Schicksal und Willensfreiheit der griechischen Tragödie nicht aufnehmen, da er keinen ethisch bezogenen freien Willen kennt, sondern nur die aus der Nichtachtung, aus der Verneinung alles äußeren Geschehens erwachsene Freiheit. So mußte seinen Tragödien die trotz aller Verhängnisse freie und klare Atmosphäre der griechischen Vorbilder fehlen. Die griechischen Tragiker gaben ihren Menschen die Kraft der Willensfreiheit, wo die Möglichkeit dieser Freiheit in Frage gestellt ist, und dadurch wird dem scheinbar ungerechten und blinden Ablauf der Ereignisse der Schrecken genommen. Wir empfinden dadurch ein Höheres, eine dem Irdischen entrückte unerbittlich waltende Macht. Bei Seneca dagegen erhält die unausweichliche Notwendigkeit der Situation und der Ereignisse kein Gegengewicht durch menschliche Größe, die sich in starken Handlungen beweist.

Der Gesamteindruck bleibt der einer in vorausbestimmten Schicksalen gebundenen und in dieser Bestimmung schwach verharrenden, sie höchstens in „freiem Willen" ertragenden Lebenswelt. — Mit dieser inneren Haltung ist der dramatische Kern an sich angegriffen.

[18]) Vgl. S. 8.
[19]) W. L. Courtney, S. 43.

Gorboduc nun sucht Seneca nicht nur der Form, sondern auch der Stimmung nach zu übertragen, die dem besonderen Zweck der Tragödie angemessen war. So lastet also über den ersten vier Akten diese schon erwähnte Atmosphäre der unausweichlichen, verhängnisvollen Verkettung, deren Ursprung freilich in die einzelnen Menschen selbst gelegt wird und nicht in einer schuldvollen Vorgeschichte liegt, wie wir es später in den 'Misfortunes of Arthur' haben. Die willensmäßige Einstellung der Handelnden ist mit wenigen Ausnahmen mit völliger Gleichgültigkeit gezeichnet, und die charaktergemäße Handlung vermag diesen Mangel nicht ganz auszugleichen. Aber es gibt noch einen fünften Akt, und hier kommt plötzlich ein aufbauender und positiver Geist hinein, der rückwirkend das Ganze aufhellt. Es ist nicht so, daß bewußt ein Mangel bei Seneca gesehen würde, aber ein gesundes Gefühl bricht sich im praktisch Politischen und im idealistisch Nationalen durch die bewußte Nachahmung hindurch Bahn, und dieser Durchbruch englischen Wesens gibt der ersten englischen Seneca-Nachahmung ihren Wert für die Entwicklung.

Dieser fünfte Akt führt aus dem engen Kreis einer Familientragödie in den weiteren eines Volksaufstandes und hat damit nicht mehr die Taten und Leiden einzelner Menschen zum Gegenstand, sondern das Glück und Unglück eines ganzen Volkes, eines Landes. Er hat also eigentlich zu dem Inhalt der ersten vier Akte keine Beziehung mehr, die Basis ist verschoben und die politisch-erzieherische Absicht, die schon in der Wahl des Themas von der Teilung des Reiches und vom Bruderkrieg verborgen lag, kommt zu voller Entfaltung. Fürstenschicksal und Volksschicksal sind unlöslich miteinander verbunden. Aus dieser Anschauung heraus hat der fünfte Akt seine Rechtfertigung. Das empörte Volk ist in ihm das bewegende Moment, und ein starkes Nationalgefühl bildet den Hintergrund.

Der fünfte Akt beginnt mit der berichteten Tatsache, daß das erregte Volk König und Königin erschlagen hat. Dies wird nicht, wie man bei Seneca erwarten dürfte, zum Anlaß genommen, den blinden Lauf der Welt und des Fatums zu beklagen, sondern sofort werden praktische Maßnahmen beraten, die weiteres Unheil verhüten sollen, denn:

S. 52, Z. 54: Euen our owne lyues, our wiues and children deare,
Our countrey dearest of all, in danger standes.
Now to be spoiled, now, now made desolate,
And by our selues a conquest to ensue.

Aus diesen patriotischen Gedanken löst sich eine Figur heraus, die nicht selbstlos für das Land, sondern im Machtrausch für sich selbst die Situation ausnützen möchte und damit einen auf ein einziges Ziel gerichteten, starren Willen bekundet:

S. 54, Z. 124: If euer time to gaine a kingdom here
Fergus: were offered man, no, it is offered me
. . . . . .
Z. 132: And Brittayne land now desert left alone
Amyd these broyles vncertayne where to rest,
Offers her selfe vnto that noble hart
That will or dare pursue to beare the crowne.
Shall I that am the Duke of Albany
. . . . . .
Refuse to venture life and winne a crowne?

Und nach einigen Überlegungen fällt er die Entscheidung:

Z. 158: Forthwith therefore will I in post depart
to Albanye, and raise in armour there
all power I can . . . .

Dieser Monolog kann als Entschlußmonolog bezeichnet werden. Aber es macht sich kaum ein Schwanken in der Entscheidung bemerkbar, sondern Fergus überlegt nur sehr kaltblütig nach allen Seiten, was für einen Erfolg seines Planes sprechen kann. Aber durch diesen langen Monolog wird der Gegensatz noch deutlicher zwischen diesem selbstbegrenzten, eigensüchtigen Willen des einzelnen und dem Willen der anderen für das Land, für die Allgemeinheit. Dieser Gegensatz wird durchgeführt bis zum Schluß, und so ist der fünfte Akt erfüllt von starken Willens-Strömungen. Freilich kommt dieser Gegensatz nicht mehr zur Auswirkung, aber er gibt Gelegenheit, noch einmal ganz fest die Meinung der Dichter herauszustellen, die darin beruht, daß der freie Wille eines Herrschers immer bezogen sein muß auf das Wohl des Volkes, das sich nur dann nicht in seinem Freiheitsgefühl verletzt sieht und sich willig unterordnet. Darum darf die Wahl des Herrschers auch nur nach alten, vom Volk gewollten Regeln vor sich gehen. Jedes Volk gehorcht nur seinem ihm selbst zugehörigen Führer.

S. 62, Z. 164: Hereto it commes when kinges will not consent
Eubulus: to graue advice, but follow wilful will.
S. 60, Z. 164: For right will last, and wrong can not endure.
Right meane I his or hers, vpon whose name
The poeple rest by meane of natiue liue,
Or by the vertue of some former lawe,
Already made their title in aduance.
Such one (my lordes) let be your chosen king,
Such one so borne within your natiue land,
Such one preferre, and in no wise admitte
The heauie yoke of forreine governance.

Und der Akt gipfelt in einem triumphierenden Wort über die Gerechtigkeit:

S. 64, Z. 276: Of iustice yet must God in time restore
This noble crowne vnto the lawfull heire:
For right will alwayes liue, and rise at length
But wrong can neuer take deep roote and last.

Wenn in diesen Worten auch nicht mehr Bezug genommen ist auf Freiheit des Willens, wenn wir auch aus dem ganzen Stück und auch aus dem fünften Akt nur schwer eine unmittelbare Beziehung auf die Frage nach der Freiheit haben, so geht von diesen Schlußworten doch noch einmal so viel Kraft und so viel Selbstbewußtsein aus, daß wir hier doch bei aller Anlehnung an Seneca den weiten Abstand fühlen, der durch das englische Wesen begründet ist. Wir werden später sehen, wie sich zum Beispiel in diesem Gerechtigkeitsgefühl und in der Auffassung von den Pflichten des Königs manches wandeln wird. Aber nicht das, sondern die kraftvolle und aufbauende Art sind das Wichtige. Wir haben in allen Seneca-Nachahmungen als gewollten Grundton die fatalistisch-negative Stimmung des Vorbildes. Aber wir können immer in irgend einer Beziehung Durchbruch eigenen Empfindens feststellen und daraus auch eine Entwicklung ablesen.

Wir wollen The Misfortunes of Arthur noch heranziehen. Das Stück stellt einen gewissen Endpunkt der klassizistischen Richtung dar und zeigt schon Ansätze für andere Formung. Es hat in der Anlage Ähnlichkeit mit Gorboduc. Seneca wird insofern noch genauer benutzt, als der in Gorboduc fehlende Geist auftritt. In der Ausgestaltung der Anlage ist jedoch ein Unterschied zu Gorboduc festzustellen.

Die erste Szene steht als Einleitung. Die zweite Szene bringt dann vorwiegend Monologe der Königin, die eine erschreckende Leidenschaft der Gefühle enthüllen und die gegen die rhetorische Gelassenheit im Anfang des Gorboduc abstechen. Der Kampf ist nicht länger durch verschiedene Ratgeber aufgeteilt und gemäßigt, sondern muß sich austoben, um schließlich an sich selbst zu ermatten. Dann erst kommt ein Außenstehender zu Wort, und die Szene schließt mit den ruhigen Worten: „I can and will respect your sage advice.“ [20]) Hierin scheint eine willensmäßige Entscheidung zu liegen, aber in der nächsten Szene schlägt die Stimmung völlig um, und in einer wichtigen Unterhaltung zwischen der Königin und ihrer Schwester wird der Schicksalsgedanke gestreift:

I_3 S. 271: The mind and not the chance doth make
Guenev: th'unchaste.
Augh: Then is your fault from fate; you rest excus'd.
None can be deemed faulty for her fate.
Guenev: No fate, but manners fail, when we offend,
impute mishaps to fates, to manners faults.
Augh: Love is an error that may blind the best.
Guenev: A mighty error oft hath seemed a sin.

Hier wird, wie wir es im Gorboduc nie fanden, der Schicksalsgedanke ausgesprochen und in Gegensatz gestellt zu dem Verantwortungsbewußtsein. In Gueneveras Worten wie auch in einem späteren Monolog Mordreds I_4 zeigt sich, daß sich beide ihrer Schuld voll bewußt sind und nichts beschönigen wollen.

I_4 S. 273: what shouldst thou fear, that seest not what
Mordred: to hope?

Sie wollen die Furcht los werden und darum das Unrecht befestigen. Damit ist völlig mit dem Geist des Mittelalters gebrochen. Wir haben die großen Maßstäbe der Renaissance vor uns. In den Reden Mordreds spiegelt sich das übermächtige Selbstbewußtsein und die Verkehrung aller Begriffe.

I_4 S. 275: Whose refuge lies in chance, what dares he not?
Mordred: In desperate times the headlong way is best.
S. 176: Come, son, come sire, I first prefer myself
and since a wrong must be, then it exols
when 'tis to gain a crown. I hate a peer;

[20]) I_2 S. 269.

I loathe, I irk, I do detest a head.
B'it nature, be it reason, be it pride,
I love to rule! my mind, nor with, nor by,
nor after any claims, but chief and first.

Und später II_2 S. 284:

Where rulers dare command but what is well,
Pow'r is but prayer; commandment but request.
Conan: If pow'r be joi'd with right, men must obey.
Mordred: My will must go for right!

Mit dieser leidenschaftlichen Äußerung ist der Wille nicht mehr, wie in den Moralitäten, als selbstverständliches mit dem Glauben verbundenes Geschenk Gottes angesehen, das dem Menschen mit der Entscheidung auch die Verantwortung vor Gott auferlegt, — er ist auch nicht mehr mit der Gleichgültigkeit der ersten Seneca-Nachahmung behandelt, sondern ist Ausdruck übersteigerten Selbstgefühls und Selbstbewußtseins, vor dem Verantwortung einer höheren Macht oder einem ungeschriebenen Sittengesetz gegenüber zu nichte werden [21]). Es wird nicht gefragt, ob der Wille frei oder unfrei sei, sondern die hemmenden und den Willen bindenden äußeren Gegebenheiten, die stärkste Bindung selbst: das Sittengesetz, werden verachtet. Ob frei, ob unfrei, der Mensch will frei sein, also handelt er willkürlich unter Nichtachtung aller Hindernisse. Der Schicksalsgedanke in Senecascher Färbung wird manchen Reden als fremdes und nicht recht passendes Kleid übergezogen. Aber die Zeit dieser schwachen Stimmung ist vorüber, und das Persönlichkeitsbewußtsein der Renaissance bricht sich Bahn. Wenn auch der Charakter des einzelnen als vorbestimmt angelegt ist, so setzt sich doch eben dieser einzelne in seinen Reden und Handlungen in kühner Anmaßung über dieses dunkle Bewußtsein hinweg. So verfährt Mordred und bereitet damit selbst seinen Fall vor. Conan kann mit Recht sagen:

II_4 S. 295: Would God your Highness had been more advised
Ere too much will had drawn your wits too far.

Diese Worte Conans drücken noch einmal aus, daß der Wille von dem einzelnen in jeder Weise frei gewollt ist. Es ist keine Frage der Freiheit mehr, es ist eine Frage der Macht. Und dieser zu mächtige Wille setzt sich über Tatsachen hinweg, bei denen jeder Mensch halt-

[21]) Vgl. Conans Rede S. 283: „not what you may, but what you ought is just."

machen würde, der sich in seiner absoluten Freiheit selbst Grenzen gezogen hat, um eine ethische Freiheit zu erreichen.

Dieser bis zur Selbstvernichtung vorstürmende Wille Mordreds tritt durch die Charakterisierung seines Vaters und Gegners Arthur noch schärfer ins Licht. Arthur ist in der Charakteranlage gut in Gegensatz zu Mordred gestellt, und oft werden ihm dieselben Worte in den Mund gelegt, die aber durch kleine Umstellungen und andere Verknüpfungen die alles überrennende Anmaßung des Sohnes in die resignierte Zurückhaltung des Alters verkehren.

III$_1$ S. 304: The name of rule should move a princly
Howell: mind.
Arthur: Trust me, bad things have often glorious names [22]).

Aller durch den Kampf erzielte Gewinn scheint seiner abgeklärten Weisheit unsicher und nicht erstrebenswert und nur der überstarke Wille eines anderen zwingen ihn zu diesem Kampf um die Macht. So wird hier auch einer dem anderen zum Zwang, aber es ist keine wechselseitige Beziehung wie im Gorboduc.

III$_4$ S. 311: In sooth (good Cador), so our fortune fares,
Arthur: as needs we must return to wanted force,
To wars we must. —

In der folgenden Rede S. 312 zeigt sich die resignierte und verneinende Stimmung noch deutlicher, in der er ausführt, daß Mordred schon infolge der gesetzlosen Zeugung [23]) schlecht sein muß: „The price of guilt is still a heavier guilt." Im Epilog kommt diese Gebundenheit an die Vorlage Seneca noch einmal zum Ausdruck:

S. 338: See here by this the tickle trust of time:
The false affiance of each mortal force.
The wavering weights of fates; the fickle trace,
the cheerless change, the case less brunts and broils,
that man abides, the restless race he runs.

S. 339: As kings the mightiest monarchs of this age
yet bith suppressed and vanquished by themselves
This breath and heat, wherewith man's life is fed,
Is but a flash of flame, that shines a while,
And once extinct is, as if ne'er had been.

[22]) Vgl. Mordreds Rede oben S. 74—75.
[23]) Mordred Sohn aus der Verbindung Arthur-Anne, Geschwister aus dem ehebrecherischen Verhältnis von Uther Pendragon und Igerna, der Frau von Gorlois.

Wenn wir hier noch einmal auf Gorboduc zurückblicken, so fällt die Verschiedenheit auf. Da haben wir den aufbauenden, die niederdrückende Stimmung auflösenden Schlußakt, hier dagegen die durch die Nachahmungen des Vorbildes immer wieder durchbrechende Eigenart, die aber im Schluß verleugnet wird. In diesen eigenen Stellen aber zeigt sich eine im Gorboduc nicht zu findende neue Auffassung vom Willen in der besonderen Form des mächtigen Willensmenschen und damit ist eine Lebensanschauung vorgebaut, die in Marlowe ihren stärksten Ausdruck findet.

Grundsätzlich läßt sich aber doch von beiden Tragödien und von allen hier nicht besprochenen Seneca-Nachahmungen sagen: „Das dramatische Leben in seinem sich immer neu entwickelnden Vorwärtsschreiten vom Antrieb des Willens durch das Ereignis zur Tat fehlt ihnen . . . . Sie spiegeln nur die Wirkung der eigentlichen Handlung auf das Gefühlsleben der Figuren wieder und führen — wenn es hoch kommt — diese zu einem Entschluß, dessen reale Folgen uns wieder nur mittelbar durch Berichte und Gefühlsergüsse veranschaulicht werden.“ [24])

b) Heimische Richtung.

Dieser klassizistischen Richtung läuft zeitlich die volkstümliche parallel. Diese scharfe Teilung entspricht nicht ganz den Tatsachen, denn wie wir in den klassizistischen Tragödien heimische Züge erkennen können, so finden wir — wie schon oben ausgeführt — klassische Einflüsse in den auf heimischer Dramentradition beruhenden Stücken. Die Teilung in zwei Hauptrichtungen kann nur aufrecht erhalten werden, soweit es sich um die Grundlagen handelt und wir uns bei Einzelheiten der verwischenden gegenseitigen Einflüsse bewußt bleiben.

Unter diesem Gesichtspunkt müssen wir an zwei Stücke herangehen, die etwa zur gleichen Zeit wie Gorboduc entstanden sind. Es sind das ‘Appius and Virginia’, eine „Tragical-Comedy“ von einem unbekannten Dichter, 1563 zuerst aufgeführt, — und ‘The lamentable Tragedy mixed full of pleasant mirth, conteining the Life of Cam-

[24]) R. Fischer, S. 50.

bises King of Percia' von Thomas Preston, das 1569/70 in das Stationers' Register eingetragen wurde, vermutlich aber schon etwas früher entstanden ist. Bevor wir aber diese zeitlich und geistig ganz in das 16. Jahrhundert gehörigen Stücke ansehen, wollen wir ein Spiel betrachten, daß der Form nach noch ganz eine Moralität ist und auch noch manches von ihrem Geist zeigt, das aber doch schon durch die Stoffwahl und deren Behandlung eine Loslösung und Neurichtung aufweist, die es doch zum Renaissancedrama und nicht mehr zum Mittelalter gehören läßt.

Es handelt sich um Magnificence, das etwa 1516 entstanden ist und das hier als Übergangsstück die Besprechung der heimischen Richtung eröffnen soll.

Schon im Thema zeigt es eine deutliche Abkehr von den alten Moralitäten. Es handelt sich nicht mehr um rein religiöse Fragen, sondern es soll auf soziale Probleme hingewiesen werden. Es geht mehr um äußere als um innere Werte. Nicht Todsünden werden begangen, sondern weltliche Güter werden falsch verwaltet. Darauf kann natürlich nicht die Verdammnis folgen, und so ist die von Gott gesandte Strafe Adversity, Not, — also nicht Zerknirschung der Seele, sondern Strafe des Körpers.

Die Wortfügung steht der in der Moralität 'Nature' sehr nahe, und der Ton liegt vor allem auf der Herrschaft der Vernunft und der maßvollen Anwendung der Freiheit[25]). So werden in gewisser Weise die gedanklichen Darlegungen in Nature in eine praktische Philosophie umgewandelt. Die Gedanken selbst werden auf die Bühne gestellt. Liberty wird unter die Zucht von Measure genommen. Eine praktische Beziehung wird hergestellt zwischen Freiheit und Gebundenheit. Trotzdem ist die ganze Art und innere Haltung schon abgerückt von der theoretisch-philosophischen doch dabei sehr ehrlichen Gedankenführung der Moralität 'Nature'. Magnificence gehört mit seiner Verflachung der geistigen Probleme und seiner Tonverlegung auf äußere Dinge schon der späteren Zeit an, in der der Sinn für die ausgesprochen moralisch-didaktische Absicht der Moralitäten verloren gegangen war. So vereinigt Magnificence zwar alle Merkmale der Moralitäten, aber diese Mischung ist unterbaut durch eine neue, praktische Welteinsicht.

---

[25]) Vgl. Z. 37; 43—47; 116—120; 2485—87.

Wir finden in Magnificence bedeutend mehr Leben und Bewegung als früher. Das wird schon dadurch erreicht, daß wir nicht mehr Humanum Genus, sondern den Menschen Magnificence haben. Es ist die Hinwendung vom Allgemeinen zum Besonderen, die auf die Neuzeit hindeutet. Diese größere Lebendigkeit, die freilich durch ermüdende Monologe unterbrochen wird, wird unterstrichen durch die andere Sphäre und durch häufigen Wechsel des Versmaßes und bänkelsangartige Einstreuungen. Damit büßt es natürlich an sittlicher Höhe und Leidenschaft ein. So wird auch der Hinweis auf den freien Willen nicht in den Mund der guten Kräfte gelegt, sondern Courtly Abusion weist darauf hin [26]). Trotz der leichtfertigen Art der Rede scheint sich hier aber eine klare Einstellung zur Frage der Willensfreiheit auszudrücken. Es geht daraus hervor, daß der freie Wille und seine freie Anwendung grundsätzlich für den Menschen angenommen wird und durchaus nicht zusammen gehen muß mit dem vernunftgemäßen Handeln. Damit wird also die Tatsache der Willensfreiheit genau wie in den ersten Moralitäten in ihrem vollen Umfang bejaht. Der Unterschied liegt nur darin, daß im Castle of Perseverance zum Beispiel diese Tatsache als zum Christentum gehöriges Glaubensgut empfunden wurde, während hier die Tatsache nur noch als überkommener und nachgesprochener Lehrsatz wirkt. Die Dogmen der Kirche sind noch unantastbar, und man glaubt sie, ohne dabei die echte Empfindung zu haben, die im Castle of Perseverance den Ton bestimmt. Diese Anerkennung des freien Willens wird weniger aus den anzuführenden Worten deutlich als vielmehr aus dem ganzen Spiel an sich. Daneben steht aber eine sehr viel stärkere Betonung der äußeren Situation. Immer wieder wird in dem Ablauf von Begebenheiten gezeigt, wie der Mensch in seinem Willen durch Umstände und Umgebung Richtung bekommt. Wenn also in den anderen Moralitäten ausgeführt wird, daß der freie Wille des Menschen erst durch Vereinigung mit dem Willen Gottes die Fähigkeit findet, mit den äußeren Gegebenheiten in der richtigen, das heißt guten Weise fertig zu werden, so wird hier Gott ganz ausgeschaltet, und es ist nur der Mensch allein, der in Verbindung mit der Situation sein Schicksal bestimmt.

Die Grundhaltung ist also wie früher, daß der Mensch als

[26]) Vgl. Z. 1594—1604. — Vgl. auch S. 51, Widsom.

Willenswesen angesehen wird, dem die grundsätzliche Möglichkeit zur Ausübung des Willens zusteht. Durch äußere Richtung auf eine Bahn neigt er aber dazu, sich auch innerlich für diese zu entscheiden. Damit wird der Situation viel mehr Wert zugesprochen als es sonst der Fall war. Aber am Schluß ermahnt Poverty den Menschen:

Z. 1997: Put your Wyll to His Wyll . . .

Damit klingt im letzten Teil doch noch eine sittliche Forderung an: Vereine Deinen Dir gegebenen Willen mit dem Gottes. Du bist zwar frei, aber das Größere ist, sich in Freiheit beugen. Aber in den weiteren Worten von Poverty wird dieser Gedankengang wieder abgebogen und auf die praktischen Erfahrungen zurückgelenkt:

Z. 2021: Syr, rememre the tourne of Fortunes whele
that wantonly can wynke, and wynche with her hele,
Nowe she wyll laughe; forthwith she wyll frowne;
sodenly set up and sodenly pluckyd downe;
She dawnsyt varyaunce with mutabylyte,
Nowe all Welth, forthwith in Poverte
In her promyse there is no sykernesse;
All her Delyte is set in Doubleness.

Diese Rede wird zum Schluß immer wieder abgewandelt und soll zeigen, wie unsicher alles ist.

Z. 2510: Howe in this worlde there is no Sekernesse
but fallyble Flattery enmyxyd with Bitternesse.
Z. 2524: Sodenly thus Fortune can bothe smyle and frowne
Sodenly set up, and sodenly cast downe.
Z. 2538: To-day a lorde, to-morowe ly in the dust
Thus in this worlde there is no erthly truste.
Z. 2552: How none estate lyuynge of hymself can be sure,
for the Welthe of this worlde cannot indure.

Diese Rede schließt ab mit dem Hinweis auf Gott als den einzig ruhenden Pol, und damit wird der pessimistische Ton, der in diesen Zeilen liegt, aufgehoben. Ohne diesen Schluß möchte es scheinen, als ob doch der Ansicht Ausdruck gegeben werden sollte, daß nicht die willensmäßigen Entscheidungen das Leben des Menschen bestimmen, sondern daß etwas Unbestimmbares über ihm waltet. Aber es ist ein Unterschied, ob eine solche pessimistische Haltung als Grundstimmung vorliegt und jeden Gedanken an freie Entscheidung überhaupt ausschließt, oder ob die Grundstimmung die optimistische auf Selbstbe-

stimmung beharrende Haltung bleibt, die darum das Wissen und den Glauben an eine höhere Macht nicht leugnet. Damit, daß Skelton nach den Ausführungen über die wankelmütige Göttin Fortuna den Menschen auf sein einziges Heil in Gott verweist, stellt er auch Fortuna unter seine Macht und steht damit dem Mittelalter noch sehr nahe [27]). Auch Ramsay [28]) führt nach genauestem Studium Skeltons aus: „Skelton was a priest with enough in his works to establish his sincere religious feeling and orthodox theological views."

Wir haben also in Magnificence eine seltsame Mischung von Gedanken der Renaissance und des Mittelalters. Aber bei aller Abhängigkeit von Altem ist doch das Weiterweisende so deutlich, daß wir dieses Stück wohl mit Recht mehr der neuen als der alten Zeit zuweisen durften.

In Appius and Virginia haben wir noch völlig den alten Moralitätsgrundriß, wenn das Stück auch nicht als Moralität zu bezeichnen ist. Zunächst stellt ein Prolog die erzieherische Absicht heraus: Das Stück soll allen als Beispiel dienen. Danach setzt die Handlung ein mit der Darstellung friedvollen Familienglücks, in dessen Mittelpunkt die tugendhafte Virginia steht. Die Jungfräulichkeit ist ihr höchstes Gut, aber wenn die Eltern eine Heirat vorschlagen werden, so will sie in allem ihrem Rat folgen:

S. 114: Yet obstinate I will not be,
But willing will me yield,
When you command, and not before,
Then duty shall me shield.

Aus diesen Worten geht schon die Selbstverständlichkeit hervor, mit der die Tatsache der Freiheit des Willens vorausgesetzt wird.

Als Gegensatz zu dieser Schilderung höchster Tugenden folgt nach einem komischen Zwischenspiel mit Haphazard und seinen Kumpanen die Zeichnung des begehrlichen und nach Virginias Tugend lüsternen Richters Appius. Er ist das böse Element der Moralitäten, das hier nicht mehr als innere Eigenschaft des Menschen durch Allegorie verkörpert aus ihm heraustritt, sondern das in einem zweiten Menschen als Gegenkraft eingesetzt wird. Appius klagt in einem langen Monolog darüber, daß er, der königlichste Richter, den es unter der Sonne gibt, durch die Leidenschaft für Virginia seiner Freiheit beraubt ist:

[27]) Vgl. S. 19.
[28]) Ramsay S. 14.

S. 125: I rule no more, but ruled am; I do not judge but am judged . .

Damit wird also ausgedrückt, daß die Leidenschaft die Freiheit nimmt, also ein ähnlicher Gedanke wie schon in 'Nature'. Aber auch in der Leidenschaft kann eine große Kraft liegen, wenn man nicht mehr versucht, sie zu besiegen, sondern ihr bewußt nachgeben will. Dies erkennt Appius in seinem Monolog, und es bedarf nun nur noch eines praktischen Rates, um diesen Willen zur Leidenschaft zum Willen zur Tat werden zu lassen. Diesen Rat erteilt Haphazard, der damit mit der Haupthandlung verbunden wird, und Appius stimmt ihm eifrig zu:

S. 127/28: I mean so, I will so, if thou do persuade me,
To hap or to hazard what thing shall invade me?
S. 128: I find it, I mind it, I swear that I will!
I do what it please me within this my realm.
Wherefore in thy judgement see that thou do enter:
Hap life or hap death, I surely will venter!
S. 128 I find it, I mind it, I swear that I will!

Diese Stellen sind ausgesprochene Willensbekundungen, und der Eindruck von der festen Anschauung von der Freiheit des Willens wird noch verstärkt durch die folgenden Worte des Appius, in dem sich das Gewissen regt und der fühlt, daß er seinen Willen gegen das Sittengesetz stellt:

S. 128: But out, I am wounded: how am I divided!
Two states of my life from me are now glided,
For Conscience he pricketh me continued,
And Justice saith, judgement would have me condemned.

Während dieser Worte treten Justice und Conscience als stumme Figuren auf. So haben wir also noch einmal den Menschen, der zwischen den guten und bösen Kräften seiner Seele steht. Aber der Kampf ist nicht mehr völlig aus dem Menschen herausverlegt, sondern spielt sich in ihm selbst ab und wird nur durch stumme Figuren gespiegelt, die garnicht mehr als wirklich aufgefaßt werden sollen: „Why these are but thoughts, man." [29]) Wie in der Moralität entscheidet der eigene Wille gegen das Gute:

---

[29]) S. 129.

S. 129: Let conscience grope and judgement crave, I will not shrink one wit.
I will persever in my thought: I will deflower her youth
I will not sure reverted be, my heart shall have no ruth.

Erst nach dieser Entscheidung spricht Conscience: „I spotted am by wilful will." Und in dem folgenden nochmaligen Entscheidungsmonolog ertönt die Stimme von Conscience immer zwischen den Reden des Appius und kennzeichnet so noch eindringlicher den Zwiespalt im Menschen, der trotz der einmal gefällten Entscheidung bestehen bleibt. Justice und Conscience sind hier nicht mehr als wirkliche Figuren auf der Bühne, sondern man hört nur ihre Stimmen, und man kann ihre Einwürfe durchaus als zum Monolog des Appius zugehörig betrachten. Damit erkennen wir eine deutliche Wandlung in der Gestaltung des Problems der Willensfreiheit. Der Zwiespalt zwischen Sollen und Wollen ist vertieft und steht in viel engerer Beziehung zu dem Menschen selbst, und damit liegt auch auf der Entscheidung mehr Gewicht. Wir haben hier zum ersten Mal eine deutliche Spiegelung des inneren Kampfes im Monolog. Und dieser Monolog ist durch seine besondere Form der eingestreuten Stimmen von Justice und Conscience ein besonders eindrucksvolles Mittelglied zwischen der Moralität und dem großen Drama der Renaissancezeit.

Auch Virginia ist ganz eindeutig als willensfrei handelnder Charakter dargestellt. In dem Tod, den sie von ihrem Vater erbittet, um der Vergewaltigung zu entgehen, liegt eine klare Willensbetätigung und keine Affekthandlung vor. Die Betonung des Willensmäßigen finden wir bei beiden Hauptpersonen bis zum Ende verfolgt.

S. 147: I will, what so happen, persue on still
Appius: Why, none there is living can let me my will,
I will have Virginia, I will her deflower,
else rigorous sword the heart shall devour.

Der Epilog stellt noch einmal die Absicht zusammen und gibt eindringlich die Moral. Nicht mehr, wie in der Moralität, ist Gott und das Gott wohlgefällige Leben das Wichtigste, sondern das sittliche Leben und das ethische Gesetz sind die Richtschnur für den Menschen.

Aus dieser kurzen Analyse läßt sich schon erkennen, daß wir hier in Bezug auf unsere Frage nach der Willensfreiheit eine Wandlung finden gegenüber der Auffassung, die wir in den Moralitäten gefunden haben. 'Appius and Virginia' geht, wie wir gezeigt haben, we-

sentlich von der einheimischen Überlieferung aus und setzt wie diese Willensfreiheit voraus. In der Moralität aber war dies als selbstverständliche Tatsache auf das engste verknüpft mit theologisch-philosophischen Erwägungen und darum verbunden mit anderen Themen wie dem Sündenfall oder dem Gnade-Begriff. Hier ist die Frage der Willensfreiheit ebenfalls als selbstverständliche Tatsache vorausgesetzt, aber sie ist herausgelöst aus dem großen Fragenbezirk theologischer Spekulation und neu verbunden mit dem der Sittenlehre. Darin spiegelt sich wieder die Wandlung der gesamten geistigen Haltung. Auch hier liegt ein Übergang vom Abstrakten zum Realen vor.

Dieselbe Wandlung finden wir in Calisto and Melibea[30]), das wir darum noch kurz heranziehen wollen. Der Stoff ist fremdem Einfluß zu verdanken, jedoch völlig in den durch die Moralitäten überlieferten Aufbau eingesetzt. Melibea steht in der Mitte zwischen dem leidenschaftlichen Calisto — der sie gewinnen und damit vom tugendhaften Weg abbringen will — und ihrem eigenen Gewissen, das nicht mehr wie in der Moralität durch eine allegorische Figur dargestellt ist, sondern sich in Dialogen enthüllt und durch Damio, den Vater Melibeas, gestützt wird. Melibea sieht auf seinen Traumbericht hin ihr Unrecht ein, das bis jetzt nur in einer Gedankensünde bestand, und sie bittet Gott um Vergebung.

Es ist also noch dieselbe Gruppierung wie früher; der Mensch soll sich zwischen Gut und Böse entscheiden. Aber die Darstellung ist verfeinert, der Kampf schon mehr in den Menschen hineinverlegt. Und damit erkennen wir nicht nur die technische Wandlung als wesentlich, sondern dieses Stück zeigt deutlich die Abkehr vom alten Geist, obgleich noch die Frage nach der Willensfreiheit in den Bahnen der alten Anschauungen als selbstverständliche Tatsache zu Grunde gelegt und nicht weiter erläutert wird. Nur einmal spricht Melibea eine ganz deutliche willensmäßige Entscheidung aus:

S. 56: And I promise thee, where thou art present
While I live, by my will I will be absent.

---

[30]) Zuerst gedruckt 1525. Vgl. für die Quelle des Stücks A. S. W. Rosenbach: The Influence of the „Celestina" in the Early English Drama, Shakespeare-Jahrb. 39 (1903).

In diesem Stück von der mißglückten Verführung der Melibea ist das Thema und die Beziehung auf das Sittengesetz ganz dieselbe wie in Appius and Virginia.

Das Moment der Verschiebung vom Abstrakten zum Realen ist wie in den besprochenen Stücken auch in Cambyses zu erkennen, ohne daß da aber eine Willensanschauung aus Reden und inneren Kämpfen deutlich würde. Wir haben eigentlich gar keinen inneren Kampf, sondern nur Darstellung eines maßlosen Charakters, der allen seinen Augenblicksstimmungen folgt und bedingungslos nachgibt. Cambyses ist als Tyrannennatur dargestellt und handelt als solche durchaus willkürlich. —

So haben wir also in der volkstümlichen Dramenrichtung ebenso wie in der klassizistischen eine Linie, die auf den Marloweschen Übermenschen hinzielt, im Cambyses aber noch nicht so ausgesprochen ist, sondern nur als Anfang zu werten ist.

3) Zusammenfassung.

Vergleichen wir die grundsätzliche Haltung der beiden nebeneinander her laufenden und sich in einem gemeinsamen Endpunkt vereinigenden Richtungen miteinander, so ist festzustellen, daß die der Moralität innewohnende Anschauung von der Freiheit des Willens in der auf heimische Traditionen aufbauenden volkstümlichen Richtung fortgesetzt wird und gemäß der gewandelten Zeitstimmung einen anderen Ton erhält, während sie in der vorwiegend auf Nachahmung fremder Vorbilder beruhenden klassizistischen Tragödie zunächst einfach abgebrochen wird und statt dessen als gleichgültiger Faktor von einem fatalistischen Schicksalsgedanken überwuchert wird. Daneben bricht aber das eigentlich nationale Empfinden immer wieder durch, und beide Richtungen entwickeln einen Menschentyp, für den frei von jeder Spekulation und vor allem auch frei von jeder sittlichen Forderung der uneingeschränkte Wille gilt. Damit hätten wir also in der dramatischen Vorbereitungszeit, als welche wir die Entwicklung von den Anfängen bis zum Auftauchen von Kyd und Marlowe ansehen, folgende Entwicklung der Anschauung von der Willensfreiheit erkannt:

Die erste Stufe der Moralitäten verbindet die als gegebene Tatsache angesehene Freiheit des Willens mit theologischen Fragen und Problemen und macht diese zum Hauptgegenstand ihrer Darstellungen.

Die zweite Stufe der Übergangszeit zerteilt sich in zwei Strömungen, von denen die eine die Frage nach der Freiheit gleichgültig behandelt. Sie sucht bewußt eine fatalistisch-unfreie Stimmung nachzuahmen. Diese Richtung ist jedoch als eine dem englischen Wesen fremde und nur angenommene anzusehen. — Die andere verbindet die weiterhin als gegeben angesehene Tatsache der Freiheit mit praktisch-ethischen Forderungen. Beide Linien enden in einer vorbereitenden Anschauung vom Willen an sich als Wesenszug eines über dem Durchschnitt stehenden Machtmenschen und bereiten damit eine neue Epoche vor, in der sie zusammenlaufen.

Dritter Abschnitt:

Das Drama in der Blütezeit der Renaissance.

1) Vereinigung der beiden Richtungen in Kyd und Marlowe.

a) Kyd: Zusammenfassung in technischer Beziehung.

Der Endpunkt, in dem die beiden im vorigen Abschnitt herausgestellten Entwicklungslinien zusammenlaufen, ist formal zuerst faßbar in Kyds Spanisch Tragedy, die in ihrer genialen Verbindung des dramatischen Lebens der heimischen Tradition mit den technischen Mitteln der klassizistischen Richtung einen großen Erfolg hatte und eine ganz neue Dramenreihe eröffnete, die unter dem Begriff „Rachetragödien" zusammengefaßt werden können[1]). Kyd zögert in dieser Tragödie nicht, alle vorhandenen formalen Elemente zusammenzufassen und viel Handlung und blutiges Geschehen neben

[1]) Vgl. A. H. Thorndike: The relation of Hamlet to contemporary revenge-plays., Publications of the modern Language Assoc. of America, New Series Bd. X, 2, 1902.

reflektierende Monologe und zarte Liebesszenen zu stellen. Trotz der Vielheit der Motive, die angeschlagen werden, gelingt es ihm, Tempo, Spannung und Straffheit zu erreichen. Und damit war der Publikumserfolg gesichert. Aber es fehlt noch jegliche Vertiefung. Technisch ist im Vergleich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen eine Zusammenfassung erreicht. Was aber in den verschiedenen Richtungen an Gedankengut langsam heraufwuchs, wird hier noch nicht aufgenommen. Mit Recht zwar stellt Thorndike die Spanisch Tragedy in Zusammenhang mit Hamlet. Man könnte vielleicht versucht sein, in dem zaudernden Rächer Hironimo schon die Tragödie eines des Soll bewußten, aber vor dem Kann verzagenden und darum vor dem Will zurückschreckenden Willens zu sehen. Aber gerade verglichen mit Shakespeares Gestaltung erkennt man auch, daß hier erst das Thema an sich angeschlagen wird, ohne damit schon im Bewußtsein des Dichters als Idee geformt zu sein. Im Handlungsgewebe der gesamten Tragödie bildet der Hironimo-Teil nur ein Glied neben anderen gleich wichtigen Gliedern. Immer liegt der Hauptton auf der Handlung oder auf den Seneca nachgeahmten Monologen, in denen sich die Personen — und hier besonders Hironimo — über Schicksal und Leben und tief klingende Dinge ergehen, die aber bei näherem Betrachten kaum mehr als Senecasches Pathos und die allgemein bekannten, der Zeitmode der Seneca-Nachahmungen angehörenden Sätze enthalten. Sie können nicht als Charakterisierungsmittel und nicht als Ausdruck einer Weltanschauung des Dichters angesehen werden. Die Figur des Hironimo bleibt deshalb blaß, und gerade bei der Beziehung auf Shakespeares Hamlet sehen wir, wie zwar da viele äußere Züge wiederkehren, wie aber plötzlich eine im Vorbild auch vorhandene Tatsache, nämlich der vor der Ausführung einer erkannten Pflicht zurückweichende Mensch, zum Hauptproblem wird und damit aus der melodramatischen Rachetragödie eine tief menschliche Charaktertragödie wird.

Bevor wir aber zu Shakespeare kommen, müssen wir zunächst Marlowe betrachten, denn wo Kyd die technische Verschmelzung verschiedener Stile zu einem unzerlegbaren Neuen und Eigenen vornahm, da blieb es Marlowe vorbehalten, mit genialer Kraft die überall aufwachenden Geisteskräfte zusammenzufassen und zu gestalten.

b) Marlowe: Zusammenfassung in geistiger Hinsicht.

Als gehaltlichen Endpunkt der beiden nebeneinander her laufenden Entwicklungslinien, der volkstümlichen und der klassizistischen, haben wir die Darstellung eines Menschentypus erkannt, für den frei von jeder Spekulation und vor allem frei von jeder sittlichen Forderung der uneingeschränkte Wille gilt[2]). Aber dieser Satz kann nur als Abstraktion gelten. Er faßt das Grundsätzliche. In den Dramen selbst wird diese Idee noch durchaus überwuchert von allerlei Handlungsbeiwerk. Noch sind die Bindungen an die Traditionsreihe, in der sie stehen, sehr stark. Aber die Zeit war eine Zeit der Selbstbesinnung, war eine Zeit des erwachenden Nationalgefühls, des erstarkenden Selbstbewußtseins, und diese Strömungen und Gefühle liegen durchaus schon vorgeformt in den bislang behandelten Stücken.

„Frei Handeln" war uns „dem Charakter gemäß handeln". Der Hauptwesenszug der Marloweschen Menschen ist aber der übermächtige Wille, der keine Schranken anerkennen will in der Freiheit seiner Auswirkung. So können wir im Folgenden den freien Willen dem mächtigen Willen gleichsetzen. Die Willensidee wird bei Marlowe Selbstzweck und trägt die Handlung. Die in ihrer Willensbetätigung machtvolle Persönlichkeit steht im Mittelpunkt. Immer wieder ist die Darstellung einer großen Leidenschaft Inhalt der Dramen, und zwar einer Leidenschaft, die von einem unbesiegbar scheinenden Willen getragen wird.

Im Tamburlaine ist es der Machtrausch, der den Helden von Sieg zu Sieg reißt und der erst in dem Tod einen Mächtigeren findet. Eigentlich haben wir gar keine Tragödie vor uns, denn dem rasenden und einzigartigen Aufstieg des Helden stellt sich keine seiner Willenskraft gleichwertige Macht entgegen, die ihn durch seine eigene Willensanmaßung zu Fall brächte. Aber in dieser Anmaßung seiner Freiheit und seiner Macht ist er so maßlos und so überzeugt und greift nach den höchsten Dingen, daß wir mit jedem Augenblick den Absturz fürchten müssen und so doch eine tragische Stimmung zu spüren meinen.

---

[2]) Vgl. S. 86.

I_2 Z. 172: I hold the Fate bound fast in iron chains
And with my hand turn Fortune's wheel about,
And sooner shall the sun fall from his sphere
Than Tamburlaine shall be slain or overcome.

Empfinden wir bei solchen Worten und Gedanken nicht schon etwas von dem, was im zweiten Teil in Bezug auf seine Taten gesagt wird:

IV_1 Z. 140: Thy victories are grown so violent,
That shortly heavens, filled with meteors
Of blood and fire, thy tyrannies have made,
Will pour down blood and fire on thy head.

Auch die folgerichtige Durchführung des Charakters bis zum Ende kann uns nicht aus dieser Stimmung befreien. Tamburlaine gibt auch angesichts des Todes nicht nach. Zunächst glaubt er noch in halb fieberhaften Reden dem Tod entfliehen zu können und ruft aus: „Come, let us march against the powers of heaven!“ [3]) Dann aber erkennt er sein Ende klar und überwindet alle Schrecken eines Todes in der großen Schlußrede an seine Söhne:

V_3 Z. 159: Here, lovely boys, what death forbids my life
That let your lives command in spite of death.
V_3 Z. 172: My flesh, divided in your precious shapes,
Shall still retain my spirit, though I die
And live in all your seeds immortally.

Hier greift also der Wille über den Tod hinaus und sichert sich durch Vererbung, durch die nächste Generation, Unsterblichkeit. Damit erkennen wir einen deutlichen Unterschied zu Everyman. Hier liegt die Überwindung des Todes im Biologischen („and live in all your seedes immortally“) und im Geistigen („shall still retain my spirit“), während sie bei Everyman im Metaphysischen liegt [4]).

So wird also hier die Idee des triumphierenden Machtrausches bis zu einer Höhe durchgeführt, die den Dichter in einer vollkommenen Harmonie mit sich selbst sehen läßt. Der starke Wille triumphiert, dem Mächtigen gehört die Welt! Er triumphiert aber nicht, weil er umgeben ist von absolut schwachen Menschen. Außer dem nur am Anfang auftretenden schwachen König Mycetes haben wir es nur mit Willensmenschen zu tun. Wenn sie auch nicht das Format des Tamburlaine erreichen, so spiegelt sich doch in allen die Anschauung

[3]) T. II; V_3 Z. 48.
[4]) Vgl. S. 48.

Marlowes. Zum ersten Mal wird bei ihm die Idee der Willensfreiheit selbst als zum Wesen des Ganzen gehörend ausgeführt. Es ist nicht mehr eine mehr oder weniger besprochene, aber immer als selbstverständliche Tatsache im wesentlichen unbeachtet gelassene Formel, sondern es ist eine leidenschaftlich bejahte Forderung, die die Handlung trägt und zu ihrem innersten Wesen gehört.

Dieses Moment ist nicht allein bezeichnend für den Tamburlaine, sondern ist dem Gesamtwerk Marlowes eigen, auch wenn eine so andersartige Stimmung gegeben wird wie im Faust.

Ist im Tamburlaine noch alles erstürmbar, so wird aus dieser noch fest geglaubten Tatsache im Faustus eine leidenschaftlich ersehnte Möglichkeit. Der Fehlschlag aller Studien zur Erreichung letzter Ziele wird von Faust angesehen als Fehler der Methode. Im Grunde aber hat er die Grenzen menschlichen Geistes erreicht und nur seine Sehnsucht nach mehr und nach weiter vermag seinen Willen über diese Grenzen hinauszureißen. In dem großen Einleitungsmonolog I_1 wird der Charakter Fausts in seinen Grundlagen schon völlig entwickelt. Wissensdrang mischt sich mit Geltungsbedürfnis und lebhafter Phantasie. Beim Gedanken an die Medizin sieht er sich schon als Erretter ganzer Städte von Pest und Tod. Aber er will mehr, will über die Grenzen des Lebens hinausgreifen können, will wissen, was hinter den Dingen steht. Sein Wille ist in ungeheurer Anmaßung auf das Letzte, Ewige gerichtet. Der Dualismus von Körper und Geist wurde im Mittelalter überbrückt durch die Gnade. Für Marlowe ist er im Faust unüberwindbar. „The reward of sin is death." Atheist sein ist nicht, die zeitgebundene Kirche angreifen, sondern darüber hinaus an die Fundamente des Glaubens rühren. Faust rührt an diese Fundamente. Wenn dafür aber nicht eine eigene Gesetzgebung an die Stelle gesetzt wird, so tritt der Faustzustand ein: die Mischung von Anmaßung und Verzweiflung. „And so the action of the play takes place in a kind of Noman's land, between two armies of ideas to neither of which Marlowe wholly belongs. It is a faithful revelation of a mind in transition between two conceptions of the universe." [5])

Im ersten Akt haben wir nur die Anmaßung, nur den vorwärts-

[5]) U. M. Ellis-Fermor, S. 67.

stürmenden Willen und noch die bestimmte Hoffung auf Erreichbares. Aus dieser Hoffnung entspringt die bewußte Anmaßung des Willens: „This word 'Damnation' terrifies not me.“ [6]) Diese starre Willensrichtung Fausts bekommt einen besonders tiefen Hintergrund durch die Haltung des Mephisto, der — ein gefallener Engel — sich seiner Verdammnis jeden Augenblick bewußt ist und aus seinen Qualen heraus Faust warnt. Es ist hier nicht mehr die primitive Vorstellung von der Hölle, sondern eine vergeistigte und verinnerlichte Schau von erschütternder Wirkung.

I_3 Z. 77: How comes it then that thou art out of
Faust: hell
Mephisto: Why this is hell, nor am I out of it.
Thinkst thou that I, that saw the face of God
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells,
in being deprived of everlasting bliss?
O Faustus leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul.

Aber Faust ist blind in seinem aufs Ganze gerichteten Willen: „Learn thou of Faustus manly fortitude“.

I_3 Z. 104: Had I as many souls as there be stars,
I'd give them all to Mephistophilis.

Im zweiten Akt wird diese Sicherheit schon geschwächt. Verzweiflungsscenen schieben sich ein, auf die aber immer wieder eine neue Willensentscheidung folgt. Faust kann jedoch bei aller Anmaßung nicht sein eigener Gesetzgeber sein, und daran geht er innerlich zu Grunde.

Diese Maßlosigkeit in jeder Beziehung, die keine gleichwertige Gegenkraft mehr entwickeln kann, ist allen Menschen Marlowes und allen seinen Darstellungen eigen. Immer sind die Charaktere in ihrer Einseitigkeit und unbeirrbaren Willensrichtung zu Übermenschen gesteigert. Das Unmögliche wird in mitreißendem Gedankenflug und leidenschaftlicher Sprach- und Formschönheit zum Möglichen. Aber in dieser Leidenschaft reißt der Wille den Menschen zu weit, sodaß er aus dem maßvoll Ausgeglichenen ins Maßlose vorstößt und damit den Untergang herbeiruft. Im Tamburlaine ist dieser tragische „lak of balance“ nur durch die Stimmung ausgedrückt, im

[6]) I_1 Z. 61.

Faustus und auch im Jew of Malta außer der Stimmung durch den Untergang besiegelt. Keine Zufälle, keine Kleinigkeiten innermenschlichen Daseins vermögen die Bahn dieser Machtmenschen zu hemmen. Die Mittelmäßigkeit des Alltags bleibt zurück, eine großräumige Atmosphäre beherrscht das ganze Werk. „There is but one absolute measure of all phenomena — the human will." [7])

Das hat zur Folge, daß wir nicht mehr Menschen, nicht mehr Charaktere vor uns haben, die nach irgend welchen psychologischen Gesetzen handeln und aus solchen heraus verständlich sind. Der Held eines Dramas ist bei Marlowe jeweils wie eine große Zusammenfassung, ist die Verkörperung einer Idee. Marlowe beschäftigt sich nicht mit den Beziehungen von Mensch zu Mensch, auch die Wandlungen eines einzelnen Charakters vermögen ihn nicht zu fesseln. Es ist die Idee, die vor ihm steht, es ist die abstrakte Gedankenwelt, die ihn angeht und zu deren Darstellung er Figuren miteinander ins Spiel setzt. Das wird besonders deutlich, wenn wir Barabas mit Shylock vergleichen. Shylock ist ein Mensch von Fleisch und Blut, ist in seinen Leidenschaften und Wünschen mit so großer Plastizität geschaffen, daß er Eingang findet in unsere Lebenswelt. Barabas steht als von einem Vorsatz, einem eisernen Willen getriebene Verkörperung einer Idee, die durch die dahinter stehende Dichterpersönlichkeit zu einem Eigenleben erwacht, das außerhalb unserer Grenzen liegt, in das wir aber durch die Kraft der Darstellung hineingezogen werden. Die Idee steht über dem Ganzen. Von ihr aus werden die Charaktere geschaffen, in ihr sind sie zusammengefaßt.

Das ist der Geist, der Marlowes Werk erfüllt. Er hat in Zusammenfassung aller vorher liegenden Strömungen die Tragödie des angemaßten Willens geschaffen, er hat die vor allem auf äußerer Handlung beruhende dramatische Dichtung der Renaissancezeit in das Reich des Gedanken, des Geistes verschoben. Diese neue, außerhalb unseres Lebens stehende Ebene wird uns in ihrem Übermaß nur zugänglich durch die dichterische Kraft der Gestaltung.

2) Shakespeare: Höhepunkt und Abschluß.

Shakespeare erst vermag den Ausgleich zu schaffen zwischen Idee und Charakterdarstellung. Er ist die nochmalige und letzte Zu-

[7]) U. M. Ellis-Fermor, S. 25.

sammenfassung, er erfüllt die abstrakte Gedankenwelt Marlowes mit warmem Leben. Er findet den echten dramatischen Ausgleich der Kräfte und schafft die Charaktertragödie.

Aber Shakespeare ist damit auch Beginn einer neuen Tradition. Eine Eentwicklung endet in ihm mit Vollendung — eine neue Entwicklung findet mit ihm ihren großen Anfang. Shakespeares Werk ist zu umfassend, als daß wir im Rahmen unserer Untersuchung die Frage nach der Willensfreiheit bei Shakespeare erschöpfend behandeln könnten. Wir vermögen aber durch Zusammenfassung der uns in Shakespeares Werk aufzeigbar scheinenden Gesamtstimmung in Bezug auf Schicksal und Willensfreiheit einen Abschluß unserer Untersuchung zu erreichen. Wir verweisen dazu auf die sehr eingehende Untersuchung von Bruno Siburg: Schicksal und Willennsfreiheit bei Shakespeare, dargelegt am 'Macbeth' [8]), dessen Ergebnisse wir hier im Überblick einfügen wollen, da sie für die Gesamterkenntnis von Shakespeare wesentlich sind.

Als Schicksal stellt Siburg heraus das Zusammenwirken von Charakter und Situation als die Einstellung des Charakters auf die Situation und die daraus folgende Handlung. Diesem Schicksal steht gegenüber das Geschick als das überindividuelle Schicksal, das von außen Geschickte. Darunter sind alle Situationen und Ereignisse zu verstehen, deren Entstehung außerhalb des Bereichs der Einwirkung durch den Charakter liegt. Das Schicksal des Macbeth wird häufig zum Geschick seiner Gegner und umgekehrt. Die Begegnung mit den Hexen aber ist nicht daraus entstanden, daß ein anderer sie durch Handlung, also durch eigene Schicksalbildung, für Macbeth zum Geschick macht. Aber diese Begegnung wird auch nicht durch eine über allem menschlichen Geschehen stehende Macht herbeigeführt. Damit leugnet Siburg die Transzendenz des Schicksals bei Shakespeare.

[8]) In seinem ersten Teil stellt Siburg drei Punkte heraus, die zur Beurteilung seiner Arbeit wichtig sind: In Bezug auf die Methode einer Untersuchung lehnt er die Betrachtung eines Kunstwerkes auf Grund allgemein ästhetischer Eindrücke ebenso ab wie die Besprechung durch Zitatensammlung. Seine Arbeit ist der Versuch einer Betrachtung, die aus der Gesamtinterpretation hervorgeht, also die beiden anderen Methoden in sich vereinigt. In Bezug auf die Frage nach der Freiheit betont er, daß die absolute Freiheit des Willens eine unhaltbare These sei und stellt mit Windelband frei handeln als dem stärkeren Motiv folgen, also als dem Charakter gemäß handeln auf. Als dritten Abschnitt gibt er einen kritischen Überblick über die gesamte über Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare bestehende Forschung seit Lessing. Dieser Teil ist für jeden, der sich eingehend mit diesem Problem beschäftigen will, von größter Bedeutung.

Die Menschen Shakespeares sind als willensfrei dargestellt. Macbeth und Banquo werden beide durch die Hexenbegegnung in dieselbe Situation geführt. Sie haben dasselbe Geschick. Durch ihre verschiedene Einstellung aber schaffen sie sich ihr verschiedenes Schicksal. Auch in dem weiteren Weg des Macbeth erfolgt nicht alles zwangsläufig aus dem ersten Mord an Duncan. Macbeth steht immer wieder vor der freien Entscheidung, auf die Krone zu verzichten oder sie durch andere Mordtaten zu befestigen. Er wählt den zweiten Weg. Siburg nennt diese Wahl „die Vorhand bei freiester Wahlentscheidung" und fährt fort: „Erst als Macbeth aus eigenem Entschluß im Frevel gegen das immanente Sittengesetz verharrt, sieht er sich vom Geschick in die starre und unentrinnbare Notwendigkeit gedrängt, den Fluch seiner ersten Freveltat durch eine neue, 'a deed of dreadful note' zu betäuben."[9] Siburg betont immer wieder die Wechselwirkung von Schicksal und Geschick, die eine Wechselwirkung von Freiheit und Unfreiheit bedeutet und in der die Freiheit stets an erster Stelle steht. Wesentlich ist, daß aus den Reden Macbeths immer wieder hervorgeht, daß er selbst sich frei fühlt und als Herr seiner Handlungen und sich doch seinem eigenen Gefühl für das hereinbrechende Verhängnis nicht entziehen kann. Der Kreis um Macbeth verdichtet sich immer mehr, dagegen steht sein verzweifeltes Bemühen, gegenüber diesem Geschick doch noch sein Schicksal aus eigener Kraft und nach eigenem Wunsche zu gestalten.

Siburg beweist an dieser Tragödie Schritt für Schritt die vollendete Darstellung eines willensfreien Menschen, der durch sein eigenes Handeln im Kampf gegen ein ihn immer dichter umzirkelndes Geschick sich sein Schicksal schafft, und wir können dieses Ergebnis auf alle Tragödien Shakespeares anwenden.

In der Shakespeareliteratur finden sich immer wieder Auseinandersetzungen über Shakespeares Schicksalsbegriff, dessen Vorhandensein man nicht leugnen kann und neben dem man doch die Anschauung von dem willensfrei handelnden und in seinen Taten voll verantwortlichen Menschen aufrecht erhalten möchte. In allen Tragödien ist eine seltsame Wechselbeziehung fühlbar, und es lassen sich ebenso viel Zitatenbelege für die Willensfreiheit und das Verantwortungsgefühl der handelnden Menschen erbringen wie für das Bewußtsein von

[9]) Siburg, S. 102. — Die folgende Zusammenfassung nimmt die Ergebnisse Siburgs als Grundlage.

Notwendigkeit und über den Willen hinaus und unabhängig von ihm wirkende Verflechtungen und Mächte. Aber ein so umfassender Geist wie der Shakespeares läßt sich nicht in einzelnen Sätzen erkennen, sondern nur aus dem Zusammenhang ahnen. Und wenn wir nicht einzelne Reden und Aussprüche sondern eine Tragödie als Ganzes auf uns wirken lassen, so können wir uns dem Eindruck frei und verantwortlich handelnder Menschen nicht verschließen, die sich in ihren eigenen Handlungen ihren Absturz bereiten. Wir können aber auch nicht das Gefühl der Ehrfurcht verbannen, das uns in und hinter der Handlung einen größeren Weltzusammenhang und eine bittere Notwendigkeit ahnen läßt.

Wir sagten bei der Betrachtung von Marlowes Werk, daß Marlowe vor uns eine Welt entstehen läßt, die der unseren fern ist und ihr Reich im Abstrakten des Gedankens und der Idee hat. Shakespeare baut eine Welt, die der unseren gleich ist und nur durch eine ungeheure Verdichtung der Charaktere, der Bewegungen, der Gründe, der Leidenschaften in eine andere und erhöhte Ebene verschoben ist.

Wenn wir in unserer wirklichen Welt an einen unbefangenen Menschen die Frage richten, ob er seinem Willen gemäß handeln könne und sich für diese seine Handlung verantwortlich fühle, so wird er uns diese Frage unbedenklich bejahen. Aber er wird trotzdem nicht die unverständlichen, wie Zufälle wirkenden Verkettungen der Umstände und Ereignisse leugnen wollen. Beide Gefühlskreise ruhen so ungestört nebeneinander. Erst philosophisches Zergliedern sieht hier Probleme und der eine Gedankengang sucht den anderen auszuschließen.

Shakespeare besaß noch den naiven Sinn des ungeteilten Ganzen. So vermochte er in seinen Tragödien diese seltsame Mischung von Freiheit und Gebundenheit zu gestalten, die unserer Lebenswelt entspricht und die — im gespiegelten Leben vor Augen geführt — uns uns selbst und die uns umgebenden Dunkelheiten zum Bewußtsein bringt und uns mit ehrfürchtigem Schauer vor dem Geheimnis des Universums erfüllt.

Wir wollen nun versuchen, Shakespeare zu seinen Vorgängern, besonders zu Marlowe, in Beziehung zu setzen.

Für Marlowe war die Willensfreiheit eine leidenschaftliche Forderung, die er als Idee seinen Tragödien zu Grunde legte. Er sprach

damit aus, was seine Vorgänger mehr oder weniger bewußt gefühlt hatten. Sie waren in beiden Lagern, in der volkstümlichen wie in der klassizistischen Richtung, von dem Fatalismus Senecas beeinflußt, und soweit sie sich darum überhaupt der Frage der Willensfreiheit bewußt wurden, ließen sie sie außer acht oder brachten sie nur unbewußt zum Ausdruck. Shakespeare kehrt zurück zu einem einfachen Bewußtsein der Dinge, das aus anderen Gründen auch dem Mittelalter eigen war. Ihm ist Willensfreiheit nicht länger Postulat. Er erkennt sie als eine dem menschlichen Wesen innewohnende Tatsache. Aber er ist nicht, wie der mittelalterliche Mensch, an kirchlichen Glauben gebunden, sondern er hat dieses Wissen aus dem Leben selbst, aus Anschauung und Erfahrung. So schließt sich bei Shakespeare nicht ein Kreis zur mittelalterlichen Anschauung zurück, sondern noch rückwärts über das Mittelalter hinaus findet Shakespeares Geist im Unmittelbarsten, im Sein selbst, seine Quellen. Er benötigt keinen Mittler für seine Erkenntnisse. So ist es nicht Marlowes Welt des abstrakten Geistes, nur durch die Lebenskraft ihres Urhebers uns nachlebbar, sondern es ist unsere eigene Lebenswelt, die durch den im Leben verankerten jedoch souveränen Geist des Dichters über diese hinausgeführt wird. Diese erhöhte Ebene ist eine im tragischen Gefühl verankerte und nicht durch religiöse Schau erhöhte. Zwar weist Deutschbein [10]) auf die Betonung hin, die Shakespeare dem Gnadebegriff zukommen läßt. Er legt dar, daß Shakespeare Gott mit Gnade gleichsetze und daß auf ihn alles ausgerichtet sei. Uns scheint aber, daß Deutschbein hier gelegentlichen Äußerungen zu viel Gewicht beimißt und dabei die Gesamtstimmung übersieht. In Shakespeares Tragödien wird uns das Walten einer höheren Weltordnung und ein immanent religiös-sittliches Weltgefühl deutlich. Der Ton liegt aber nicht auf einer alles auflösenden und aufnehmenden Gnade, sondern auf dem im persönlichen Charakter jedes einzelnen verankerten, jedoch überindividuellen Walten einer Macht, die unter vielen Namen auch den „God" und „Grace" trägt. Damit ist aber etwas ganz anderes ausgedrückt als die Anschauung, die an sich mit dem Begriff der Gnade verbunden ist und die wir in den Moralitäten herausstellen konnten. Da hatten wir ein an die Dogmen der Kirche gebundenes religiöses Weltgefühl, und Gott und seine Gnade bildeten das

[10]) Max Deutschbein: Shakespeares Macbeth als Drama des Barock, Leipzig o. J., Kap. 7/8.

Zentrum der Spiele. Soweit aber diese Wendungen bei Shakespeare gebraucht werden, scheinen sie mehr als Beiwerk denn als wesentlich gesagt zu sein. Der Grundton liegt immer wieder in den tragischen Notwendigkeiten, die zum wesentlichen Teil in den Charakteren selbst liegen und in den wechselseitigen Beziehungen, in die sie durch ihre Handlungen treten. Erst von da aus erleben wir die Erschütterungen, die das Höhere und Göttliche ahnen lassen [11]). Man darf über Einzeldingen nicht die Gesamtschau verlieren, und wir müssen uns ten Brinks Ansicht voll und ganz anschließen, wenn er betont: „Nun halte ich aber unter allen Umständen an dem Grundsatz fest, daß es nicht die richtige Methode ist, Dinge, die Shakespeare absichtlich oder unabsichtlich im Dunkel läßt, nicht nur ans Licht zu ziehen, sondern geradezu mikroskopisch zu analysieren und zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen.“ [12])

Zusammenfassung.

Nach dieser kurzen Betrachtung des Schlußsteines der Entwicklungslinie des frühen englischen Dramas können wir von hier aus rückblickend als Ergebnis unserer Untersuchung herausstellen:

I. In der Moralität wird die Willensfreiheit als selbstverständliche Tatsache gesehen und vom Blickpunkt der Theologie aus und in enger Verbindung mit den kirchlichen Dogen erörtert. Die Heilslehre steht im Mittelpunkt allen Erlebens. — Jedoch macht sich als Übergang zu einer neuen Zeit eine Verlagerung von der Religion auf die Wissenschaft bemerkbar. Die Willensfreiheit wird mit philosophischen Argumenten erörtert. Es ergeben sich Widersprüche, die aber

---

[11]) Diese tragischen Notwendigkeiten waren, wie ten Brink, Shakespeare, fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß, Straßburg 1907, betont, „im Kodex seiner poetiLogik ein Axiom, über das er vielleicht niemals reflektiert hat, das jedoch allen seinen Reflexionen zugrunde lag: Notwendiger Zusammenhang zwischen den Taten des Helden und seiner innersten Natur, wie sie sich in der Berührung mit der Außenwelt, in der daraus für ihn hervorgehenden Lage entwickelt und gestaltet.“ (S. 128.)

[12]) ten Brink S. 139. — Ebenfalls können wir Deutschbeins Anschauung über das Schicksal in Macbeth nicht teilen. Er scheint uns schon im voraus von dem früher erschienenen Buch Siburgs widerlegt zu sein.

noch nicht als solche erkannt werden. Die Tatsache der Willensfreiheit bleibt weiterhin unangegriffen.

II. In der Frührenaissance spaltet sich die dramatische Produktion in zwei Strömungen.

In der klassizistischen Richtung finden wir Nachahmung der fatalistischen Stimmung Senecas, die den Willen unbetont läßt. Diese aus dem Vorbild übernommene Haltung wird gelegentlich lich durch das gesunde Gefühl durchbrochen, das sich besonders in praktischen Dingen (Politik) zeigt und so die dunkle Seneca-Stimmung aufhellt. Die negative Einstellung zur Willensfreiheit ist als fremdes Element zu werten.

In der heimischen Richtung wird die Moralitätentradition fortgesetzt, der innere Kampf des Menschen bleibt, damit auch die Annahme der Willensfreiheit, jedoch wird die Funktion des Dramas eine andere.

Beide Richtungen münden in der Darstellung eines Übermenschentums und leiten damit zur Blüte der Renaissance über.

III. In der Blütezeit der Renaissance finden die beiden Richtungen ihre Zusammenfassung.

Die Zusammenfassung erfolgt in technischer Hinsicht bei Kyd, in geistiger bei Marlowe, der die Tragödie in die Ebene des Gedankens und der Idee verlegt und die Willensfreiheit als leidenschaftliches Postulat zu Grunde legt. Er schafft die Tragödie des angemaßten Willens.

Der Höhepunkt wird mit Shakespeare erreicht. Willensfreiheit wird wieder als mit dem menschlichen Leben unlöslich verbundene Tatsache erkannt. Sie wird aber nicht in die religiöse Enge zurückgestellt, sondern in großzügiger Freiheit der Lebensschau neben die Erkenntnis schicksalhafter Verkettungen gestellt. Die Ausgleichung aller Kräfte ist gefunden.

Berichtigungen.

S. III Mitte lies Dramatischen statt Dramtischen
S. IV, Z. 8 von unten lies Klassizistische statt Klassistische
S. VII, Z. 24 lies Seneca statt Senca
S. VII unten lies Literaturgeschichte statt Geschichte
S. VIII, Z. 3 und S. 79 unten lies Wisdom statt Widsom
S. VIII, Z. 14 lies Marlowe. im Fettdruck
S. 8, Anm. 13, Z. 4 lies Heredity statt Heredety
S. 10, Z. 5 lies Charakter statt Carakter
S. 14 unten und S. 21, Z. 1 lies Mittelalter statt Mittealter
S. 16 unten lies Leibniz statt Leibnitz
S. 23, Anm. 3 lies Allegorie statt Allgorie
S. 25, Z. 18 lies einer statt eine
S. 29, Anm. 8, Z. 6 lies Holthausen statt Hothausen
S. 31, Anm. 9, Z. 3 lies individual statt individaul
S. 38, Z. 5 lies psychologischen statt psycholophischen
S. 44, Z. 6 von unten lies Everyman statt Everymen
S. 51, Z. 17 lies Understanding statt Understandig
S. 52, Z. 21 lies überliefern statt überliefera
S. 60, Anm. 4, Z. 3 lies righteousness statt rightheousness
S. 66, Z. 7 lies ergiebig statt ergibig
S. 66, Anm. 15, Z. 3 lies Specimens statt Speciems
S. 86, Z. 7 von unten und S. 87, Z. 8 lies Spanish statt Spanisch
S. 86, Z. 3 von unten lies kann statt können
S. 91, Z. 1 lies Hoffnung statt Hoffung
S. 93, Z. 5 lies Entwicklung statt Eentwicklung
S. 93, Z. 13 lies Willensfreiheit statt Willennsfreiheit
S. 97, Z. 5 von unten lies Dogmen statt Dogen
S. 97, Anm. 11, Z. 2 lies poetischen statt poeti-
S. 98, Z. 8 fällt 'lich' fort.

Die Berichtigungen sind in solcher Anzahl nötig geworden, da durch ein Versehen des Druckers die Übersendung einer zweiten Korrektur unterblieben ist.

Lebenslauf.

Als Tochter des Studienrats Dr. Paul Koldewey und seiner Ehefrau Fanny, geb. Duensing, wurde ich, Eva Koldewey, am 14. 6. 1913 in Cuxhaven geboren. Ich besuchte daselbst das Realgymnasium für Mädchen, das ich Ostern 1932 mit dem Reifezeugnis verließ. Im Sommersemester 1932 studierte ich in Innsbruck neuere Sprachen, von Oktober 1932 bis Mai 1937 in Berlin Englisch und Deutsch.

Meine Lehrer waren in Innsbruck Herr Prof. Dr. Karl Brunner, in Berlin die Herren Professoren Horn, Schirmer und Petersen, denen ich zu großem Dank verpflichtet bin. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Horn, der mir auch die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab.